


II - NUM. 140 AGOSTO 1960 PRECIO: 20 PTAS.
legal: M. 40-1958

## LA MONARQUIA Y SU MITO

Por Santiago Marín

●

## LA EPOCA QUE MUERE HOY

Por Enrique Ruiz García

●

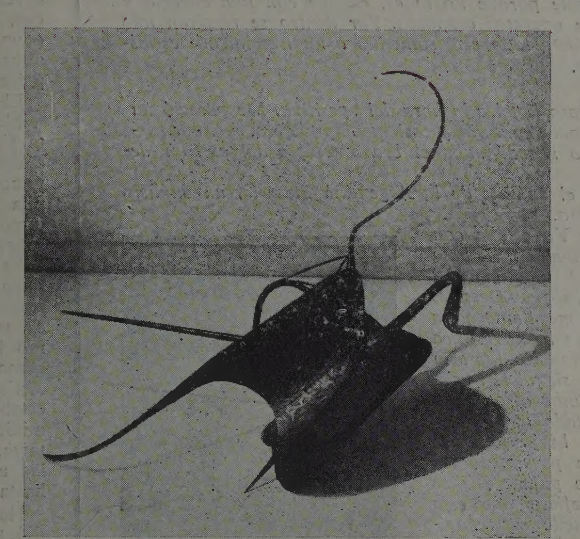
## ABSTRACTOS («ANTIGUOS» Y «MODERNOS»)

Por Luis Trabazo

●

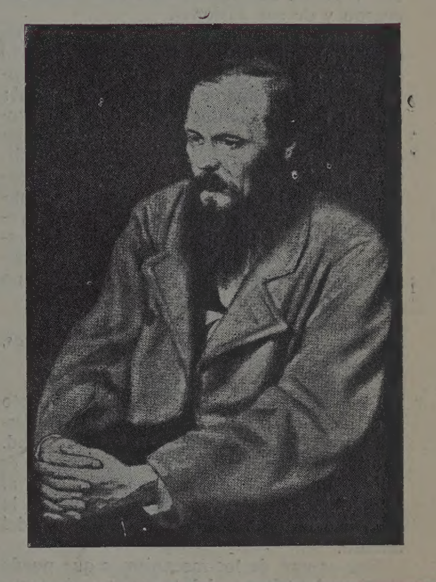
## AÑA LA BIENAL

Bienal de Venecia, por primera constituyó su Jurado con críti- Read, inglés; Hafmaun, alemán; ski, polaco; Leymarie, suizo; Argan y Marchiori, italianos; paña, nuestro colaborador Agui- Cerni. El PREMIO ESPECIAL, cultura, correspondió a Ferrant, ién es la muestra adjunta. Vea tor en páginas 13 y 14 la cróni- n autorizada, de Aguilera, rela l pabellón español. Seguirá otra artistas y PREMIOS EXTRAN- S.



## COMO murió DOSTOIEVSKY

Recogemos un singular y extenso trabajo—de Robert Payne—que relata los últimos días de Dostoievsky. En él se cuenta, como prólogo a su muerte, lo que hizo, las quejas y tareas del escritor, y su final resignado. Se ve «vivir» a Dostoievsky en la crónica de Payne, retrospectiva, que completamos con otros escritos valiosos.



# ANGO, Canción de Buenos Aires

*CON motivo de los ciento cincuenta años de la vida histórica de Argentina, las revistas literarias y de pensamiento de aquella nación han celebrado también el aniversario—un repaso—de la literatura autóctona. Por ejemplo, el suplemento de «La Nación», con fecha de 22 de mayo de este año; el número 20 de la «Gaceta literaria», y el número doble—24-25—de «Ficción». Las tres muestras representan un esfuerzo crítico de primera magnitud. Los grandes hitos de la literatura argentina nos dan «una perspectiva viviente» de la realidad artística de aquel país. Si es de advertir—sobre todo en «Ficción»—que la exposición antológica es más abundante en lo que se refiere a escritores contemporáneos. La prueba es que las tres cuartas partes del número doble están dedicadas a los narradores de hoy.*

*Puede decirse, sin temor a errar, que la literatura argentina vive una auténtica edad de oro. La originalidad, la frescura, la fuerza de los treinta cuentos que reproduce «Ficción» son una lección insuperable del buen imaginar, aunque no siempre del buen decir.*

*De «Ficción» copiamos un interesantísimo ensayo de Ernesto Sabato, acerca del tango argentino.*



## HIBRIDAJE

Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango.

Este baile ha sido sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado.

Pero Enrique Santos Discépolo, su creador máximo, da lo que yo creo la definición más entrañable y exacta: "Es un pensamiento triste que se baila."

Carlos Ibarguren afirma que el tango no es argentino, que es simplemente un producto híbrido del arrabal porteño. Esta afirmación no define correctamente al tango, pero define bien a Carlos Ibarguren. Es claro: tan doloroso fué para el gringo soportar el rencor del criollo como para éste ver a su patria invadida por gente extraña, entrando a saco en su territorio y haciendo a menudo lo que Andre Gide dice que la gente hace en los hoteles: limpiándose los zapatos con las cortinas. Pero los sentimientos genuinos no son una garantía de razonamientos genuinos, sino más bien un motivo de cuarentena; un marido engañado no es la persona en mejores condiciones para juzgar los méritos del amante de su mujer. Cuando Ibarguren sostiene que el tango no es argentino y sí un mero producto del mestizaje, está diciendo una considerable parte de la verdad, pero está deformando el resto por la (justificada) pasión que le perturba. Porque si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino; ya que, para bien y para mal, no hay pueblos platónicamente puros, y la Argentina de hoy es el resultado (muchas veces calamitoso, eso es verdad) de sucesivas invasiones, empezando por la que llevó a cabo la familia de Carlos Ibarguren, a quien (qué duda cabe) los Cafulcurá deben de mirar como a un intruso, y cuyas opiniones deben de considerar como típicas de un pampeano improvisado.

Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires. La tesis autista de Ibarguren aboliría de un saque el puerto de nuestra capital, sus rascacielos, la industria nacional, sus toros de raza y su poderío cerealista. Tampoco habría gobierno, ya que nuestros presidentes y gobernadores tienen la inclinación a ser meros hijos de italianos o de vascos, o productos tan híbridos como el propio tango. Pero qué digo: ni siquiera el nacionalismo soportaría la hecatombe, pues habría que sacrificar a los Scalabrini y a los Mosconi.

Quizá resulte doloroso que la historia sea, como dice W. James, siempre novedosa y, por lo tanto, invariablemente confusa e inclinada a la mescolanza. Pero eso es lo que la hace tan apasionante. La identidad consigo mismo hay que buscarla en la lógica o en la matemática: nadie puede pedir a la historia un producto tan puro (pero también tan aburrido) como un cono o una sinusoide.

Aparte de ser inevitable, el hibridaje es siempre fecundo: bastaría pensar en el gótico y en la música negra de los Estados Unidos. En cuanto a la literatura del Plata, que tantos critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno de hibridaje: porque, a menos de exigir que escribamos en querandí y describamos la caza del aves-

truz, no veo cómo, coherentemente, puede hablarse de una pureza nacional. Pensar que una literatura nacional sólo es aquella que se ocupa de indios o de gauchos es adherirse insensiblemente al apocalipsis ibarguriano. Ni siquiera esos olímpicos dioses griegos, que algunos profesores suponen el paradigma de la pureza, pueden exhibir una genealogía impecablemente indígena.

## *SEXO*

Varios pensadores argentinos han asimilado el tango al sexo o, como Juan Pablo Echagüe, lo han juzgado una simple danza lasciva. Pienso que es exactamente al revés. Cierto es que surgió en el lenocinio, pero ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe de ser algo así como su reverso, pues la creación artística es un acto invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana. Y en esto el arte se parece al sueño. Sólo una raza de hombres apasionados y carnales como los griegos podían inventar la filosofía platónica, una filosofía que recomienda desconfiar del cuerpo y de sus pasiones.

El prostíbulo es el sexo al estado de (siniestra) pureza. Y el inmigrante solitario que entraba en él resolvía, como dice Tulio Carella, fácilmente su problema sexual: con la trágica facilidad con que ese problema se resuelve en ese sombrío establecimiento. No era, pues, eso lo que al solitario hombre de Buenos Aires podía preocuparle; ni lo que era su nostálgica, aunque muchas veces canallesca, canción evocara. Era precisamente lo contrario: la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer; no la presencia de un instrumento de su lujuria:

*en mi vida tuve muchas, muchas minas,*
*pero nunca tuve una mujer.*

El cuerpo del Otro es un simple objeto y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no sólo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento.

Este es uno de los mecanismos que puede explicar la tristeza del tango, tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo.

Hay en el tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino, ya que el sexo es una de las formas primarias del poder. El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de esas ni siquiera lo consideren macho a la primera potencia. Porque, como bien lo ha observado Estela Canto, y como es característico de un hombre inseguro, el tipo vigila cautelosamente su comportamiento ante los demás y se siente juzgado y quizá ridiculizado por sus pares:

*El malevaje extrañao*
*me mira sin comprender.*

## *DESCONTENTO*

Este hombre tiene pavor al ridículo y sus compadradas nacen en buena medida de su inseguridad y de su angustia de que la opinión de los otros pueda ser desfavorable o dudosa. Sus reacciones tienen mucho de la histérica violencia de ciertos tímidos. Y cuando infiere sus insultos o sus cachetadas a la mujer seguramente experimenta un oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo. Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio.

Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila. A la inversa de lo que sucede en las otras danzas populares, que son extravertidas y eufóricas, expresión de algazara o alegremente eróticas. Sólo un gringo puede hacer la payasada de aprovechar un tango para conversar o para divertirse.

El tango es, si se piensa bien, el fenómeno más asombroso que se haya dado en el baile popular.

Algunos arguyen que no es siempre dramático y que, como todo lo porteño en general, puede ser humorístico; queriendo significar, supongo, que la alegría no le es ajena. Lo que de ningún modo es exacto, pues en esos casos el tango es satírico, su humorismo tiene la agresividad de la cachada argentina, sus epigramas son rencorosos y sobradores:

*Durante la semana, meta laburo*
*y el sábado a la noche sos un bacán.*

Es el lado caricaturesco e irónico de un alma sombría y pensativa:

*¡Si no es pá suicidarse*
*que por este cachivache*
*sea lo que soy!*

# ERNESTO SABATO

*ENTRE los escritores argentinos actuales hay uno que es probablemente, y sin probablemente, probadísimamente, el más combativo, el más ambicioso, el más polémico, también el más romántico y soñador. Me estoy refiriendo a Ernesto Sabato, un tipo arduo y difícil, un temperamento reformista y justiciero, una vocación cerebralmente literaria. Ernesto Sabato representa en este momento argentino la búsqueda apasionada, la fina dialéctica, la creación sólida y bien terminada. Total, que al afán de verdad Ernesto Sabato une casi una lógica matemática.*

*—Usted, lector de novelas, ¿no ha leído* "El Túnel"*? Pues léala hoy, que mañana puede ser tarde.*

*El Ernesto Sabato de carne y hueso no es ningún joven presuntuoso y altisonante. Más bien su persona trata de anonadarse y confundirse. De repente uno nota que aquel tipo es un pozo receptivo, un tipo que analiza y califica con ironía y vigor.*

*Sabato vive de su cómo y de su por qué interior. Siempre lleva algo entre ceja y ceja, algo que va mordiendo oscuramente, algo que va cantando sin que lo note ningún vecino. Para muchos resultará un ser malhumorado, hosco, hiriente, soberbio y magistral autodidacta. Detrás de las gafas un ojo se le distrae a Sabato, no se sabe si hacia los misterios metafísicos o hacia el resorte flagelador de una frase que descubra la farsa de algún politicastro de su país. Ernesto Sabato es implacable, contundente...*

*—Usted, lector de ensayos y libros personales de filosofía y de cosas próximas a la ciencia, ¿ha leído por casualidad* "Uno y el universo"*? ¿Le gusta de veras la crítica literaria? ¿Y no ha leído* "Heterodoxia"*? ¿Le encantan los problemas sociológicos y políticos y no conoce* "Hombres y engranajes"*?*

*Estamos enumerando una serie de libros de rico contenido filosófico y de impecable perfección estética. Porque, aunque Ernesto Sabato no sea un entusiasta de lo técnico, o justamente porque no lo es, escribe con una energía y una precisión de fabricador de aparatos atómicos. Por dentro se respiran mil calorías y vivencias pero por fuera todo está sometido a un tratamiento estilístico y lógico, riguroso y digno.*

*CONOCI a Sabato en un lujoso hotel a la hora del aperitivo. Me pareció un hombre batallador pero medio solitario y casi incomprendido. Alguna tristeza rezumaba su sombra, pero se adivinaba el bravo temple del escritor denunciador y estoico.*

*En medio minuto me hizo el análisis de la Argentina literaria, un análisis agudo, despótico, genial, macabro.*

*Un día me invitó a cenar. Yo estaba con gripe y de un humor endemoniado. Sabato por teléfono habla como una máquina. Ni lo entendí ni me entendió. No fuí. Después supe que lo sintió. Otro día me llamó para que le mandara una síntesis de la novelística actual para un importante diccionario literario que él dirigía. Aunque dije que sí, fuí rehusando en diferentes recados. Algunos otros compañeros míos se hubieran frotado las manos. Era la ocasión para tomarme la justicia por mis propias manos, dejar bien parados a los imbéciles y taponar a los que pujan, que es lo que hacen otros; pero prefiero que esta tarea la haga otro que se quede en recopilador del propio fracaso. Si le hubiera hecho mi panorama me hubiera dominado el franciscanismo y todos seríamos muy buenos, muy listos, muy libres, muy independientes y muy majaderos, muy cobardes, muy traidores y muy fantasmas. Estando ya en Madrid todavía he recibido alguna carta del cuentista Hellen Ferro—que es el secretario y amigo de Sabato—pidiendo un artículo dilucidador de la novelística española contemporánea. Y yo he dicho que nanay, que no me interesa criticar a nadie...*

*Lo que me parecía una pena y un dolor de Ernesto Sabato es que no hubiera escrito más novela que esa perla que es* "El túnel"*. Sé que tenía otras cosas en preparación. En cualquier caso su experiencia, por lo que en Sabato es esencial, que es la claridad, la concisión, el objetivismo bien subjetivado, el estilo inalterable y tenso, será siempre orientadora.*

*¿Habrá salido ya esta novela de Ernesto Sabato? No creo. Hace poco me envió con una deliciosa carta su último libro que se titula* "El otro rostro del peronismo"*, un buen petardo. Se ve que a Ernesto Sabato la pasión por intervenir en el derrotero de su país, una pasión noble, intelectualizada y padecida con dolores del alma, lo tiene sujeto al carro de las purgaciones.*

*ME figuro que la mayoría de los lectores que se interesan por Sabato sabrán que sus comienzos fueron de comunista cabal y que posteriormente transitó hacia zonas más transcendentes y realistas. Hombre de ciencia al cabo—es doctor en Física—sustituyó un realismo vago y demagógico por otro más estricto y laborioso.*

*¿En dónde vi otra vez a Ernesto Sabato? No recuerdo. Lo único que sé es que estaba más eufórico y festivo. Alguien sacó a relucir el nombre de Borges y fué como nombrar la bicha. Sabato ha sido el denunciador máximo de Borges, culpándole de artificioso y de infantil, de miedoso y de estéril. El único escritor joven que se ha atrevido a gritar ante la gloria intocable de Borges ha sido Sabato y en términos de acusación muy duros.*

*Es una pena que en España no conozcamos más y mejor a valores jóvenes de América como Sabato. Lo tengo por un hombre honrado, que aparentemente es modesto, sufrido y humilde, pero que por dentro guarda un manojo de iras, de osadías, de agresividad tremendamente, bellamente, bondadosamente creadoras.*

*En Ernesto Sabato hay pensamiento y acción de autor. Además de ser Premio Municipal de Buenos Aires, faja de honor de la Sociedad Argentina de escritores, etc.—cosas que no cuentan—es un limpio valor intelectual con una potente capacidad para expresarse en el terreno del arte. Sobre todo, Sabato es un pensador que no ceja. Busca la verdad despiadadamente. Donde se halle.*

*Si a mí me dió alegría encontrarme con Ernesto Sabato fué porque descubrí en él una pasión bien guiada contra toda clase de fanatismos, sobre todo los estilísticos. Era amplio y armónico lo que decía sin decir ni hacer frases. Por supuesto, no se le había ocurrido buscarse como autor su crítico particular, cosa que entre nosotros está ocurriendo lamentablemente, tanto por el bando de la diáspora, como por el dogmático de dentro que con la literatura defiende, tan sólo, y creo que malamente, su plato de lentejas.*

*Ernesto Sabato es incómodo pero saludable, es duro pero ejemplar.*

*Lleva buen camino: comenzó siendo el crítico de sí mismo. Y es un luchador.*

J. L. CASTILLO-PUCHE

Un napolitano que baila la tarántula
hace para divertirse; el porteño que
baila un tango lo hace para meditar
su suerte (que generalmente es "grela")
para redondear malos pensamientos so
la estructura general de la existencia hum
na. El alemán que ahito de cerveza
vueltas con música del Tirol, se ríe y c
didamente se divierte; el porteño no se
ni se divierte y, cuando sonríe de costad
ese gesto grotesco se distingue de la ri
del alemán como un jorobado pesimista
un profesor de gimnasia.

## *BANDONEON*

¿Qué misterioso llamado a distancia
zo venir, sin embargo, a un popular in
trumento germánico a cantar las desdich
del hombre platense? He aquí otro mela
cólico problema para Ibarguren.

Hacia fines del siglo, Buenos Aires
una gigantesca multitud de hombres sol
un campamento de talleres improvisados
conventillos. En los boliches y prostíbu
hace vida social ese mazacote de estiba
res y canfinfleros, de albañiles y mato
de comité, de musicantes criollos y extr
jeros, de cuarteadores y de proxenetas:
toma vino y caña, se canta y se baila, sa
a relucir epigramas sobre agravios recíp
cos, se juega a la taba y a las bochas,
enuncian hipótesis sobre la madre o
abuela de algún contertulio, se discute y
pelea.

El compadre es el rey de este submund
Mezcla de gaucho malo y de delincue
te siciliano, viene a ser el arquetipo en
diable de la nueva sociedad: es rencoro
y corajudo, jactancioso y macho. La p
pila es su pareja en este ballet malévol
juntos bailan una especie de "pas-de-deu
sobrador, provocativo y espectacular.

Es el baile híbrido de gente híbrid
tiene algo de habanera traída por los m
rineros, restos de milonga y luego muc
de música italiana. Todo entreverado,
mo los músicos que lo inventan: criol
como Poncio y gringos como Zamboni
Artistas sin pretensiones que no sabían
estaban haciendo historia. Orquestitas
mildes y rejuntadas, que solían tener g
tarra, violín y flauta; pero que también
las arreglaban con mandolín, con arpa
hasta con armónica.

Hasta que aparece el bandoneón, el
dió sello definitivo a la gran creación
consciente y multitudinaria. El tango ib
alcanzar ahora aquello a que estaba d
tinado, lo que Santo Tomás llamaría
que era antes de ser", la "quidditas"
Tango.

Instrumento sentimental, pero dramát
y profundo, a diferencia del sentimenta
mo fácil y pintoresco del acordeón, ter
naría por separarlo para siempre del fi
lete divertido y de la herencia cand
bera.

De los lenocinios y piringundines, el t
go salió a la conquista del centro, en
ganillos con loros, que inocente prego
ban atrocidades:

*Quisiera ser canfinflero,*
*para tener una mina.*

Y con la invencible energía que tienen
expresiones genuinas conquistó el mu
Nos plazca o no (generalmente, no),
él nos conocieron en Europa, y el ta
era la Argentina por antonomasia, c
España eran los toros. Y, nos plazca o
también es cierto que esa esquematiza
encierra algo profundamente verdad
pues el tango encarnaba los rasgos e
ciales del país que empezábamos a te
el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la f
tración, la dramaticidad, el descontent
rencor y la problematicidad. En sus
mas más delicadas iba a dar canciones
mo "Caminito"; en sus expresiones
grotescas, letras como "Noche de Rey
y en sus modos más ásperos y dramát
la tanguística de Enrique Santos Discép

## *METAFISICA*

En este país de opositores cada vez
alguien hace algo (un presupuesto, una
fonía o un plan de viviendas mínimas)
mediatamente brotan miles de críticos
lo demuelen con sádica minuciosidad.

Una de las manifestaciones de este
timiento de inferioridad del argentino
se complace en destruir lo que no se s
capaz de hacer) es la doctrina que d
loriza la literatura de acento metafí
dicen que es ajena a nuestra realidad.
es importada y apócrifa y que, en fi
característica de la decadencia europe

Según esta singular doctrina, el "ma
tafísico" sólo puede acometer a un
tante de París o de Roma. Y, si se
presente que ese mal metafísico es c
cuencia de la finitud del hombre, hay

*(Pasa a la pág*

# LA MONARQUIA Y SU MITO

CASI ya, por deber de éti-
adana, resulta obligado terciar en esa po-
que suscita el artículo «Estar en Babia».
e libre de sectarismos, y bueno será procla-
independiente ante las directrices en con-
Pero como lo sometido a dialéctica es hoy
ición del señor Pemán, en torno a ella
la incidencia de mi contradicción.
ciende del ilustre académico un acentuado
cionalismo: así, en sus gracias; así, en su
ıdo; así, en su politicidad. Parece desear,
se de Gabriel Marcel, ir al cielo, pero en
cama. Nadie lo censure, salvo si pretende
iempo hacer apostolado. Aunque, inevitable-
el eclecticismo convencional ahuyenta el
crítico y provoca equívocos con tanta falta
oexigencia. Por tal causa se llega a una es-
le demagogia que podríamos llamar «com-
ite». Toda demagogia es unilateral, y su pro-
ón aprovecha ausencias de catalización crí-
el público a quien se dirige: la demagogia
cionaria, destructora, combativa, suele decir:
tros son los malos»; la demagogia compla-
conservadora, defensiva, opta por subrayar:
ros somos los buenos». Mientras la equidad
mueve, se conduele: «Son los mismos, son los
s...»
; bien, el artículo «Estar en Babia» es un bo-
ás de muestra. Su tesis central—en la Mo-
ía debe asentarse «todo lo esencial del gran
zo de la recuperación española» (parte final
rrafo último)—se formula gratuitamente y
indemostrada. Para llegar a ello, arranca
premisas inconexas a tal fin: que la Mo-
ía española siempre ha sido democrática y
ır, y que, en cierta medida, es justificable y
conveniente que los gobernantes «estén en
». El lector avisado comprenderá que el lógi-
cionamiento de las dos premisas, aun en la
sis de que fueran ciertas (que no lo son), no
nina la conclusión central que se pretende.

VAMOS a considerar el tri-
ıeamiento por su orden jerárquico: si la Mo-
ía es el desiderátum; si en España fué de-
ática y popular, y si los Reyes pueden y deben
. Pero vamos a considerarlo con honestidad
ética, no pretendiendo un resultado «a priori»
jugando los argumentos positivos y negativos.
tro modo, hurtarse al torneo argumental,
ando a la Monarquía justificada por sí misma,
quiere decir como referirle valor de Mito,
cable, indiscutible, dogmática; acepción que,
rdad, si a alguien daña, es a la Monarquía
a.
s la Monarquía de esencia superior? Analice-
esa proposición a la luz de las enseñanzas de
lesia, del Derecho y de la Historia.
é yo sepa, no existe en la tierra, según la doc-
católica, ningún poder temporal con capaci-
exclusiva y excluyente, o sea susceptible de
nsar rango de monopolio, ni siquiera de pre-
cia, frente a otras fórmulas de poder. Teo-
as, Oligarquías, Monarquías, Repúblicas, etc.,
procede de Dios. El Evangelio cuenta que Je-
sto reconoció a Pilato (a Pilato, que le conde-
muerte) el poder como venido de lo alto:
tendrías poder alguno sobre mí si no te fuera
de arriba.» Y San Pablo aclaró para siempre:
la potestas nisi a Deo.» (No hay poder que no
a de Dios.)
el orden lógico e institucional, la Monarquía,
ismo que la República, no representan más
figuras determinadas de entre las posibles for-
de gobierno. Basta con revisar cualquier tra-
de Derecho Político para comprobarlo. Esta
ra entidad esencial las hace distintas del signo
as estructuras sociales a gobernar, de modo
teóricamente, la Monarquía es susceptible de
bezar una política igualitaria, audaz y progre-
, y la República un programa conservador y
cionario. Estadísticamente, sin embargo, en el
icio y en el tiempo (y llamo la atención sobre
ignidad, que en nuestra época ha reivindicado
número» sobre la «palabra»), las Monarquías
trabajado por detener, bajo la consigna de la
ición, la velocidad de un Tiempo que las Re-
licas insistieron e insisten en acelerar, bajo las
signas de Justicia y Libertad. No es ahora el
nento de aducir el ensayo sociológico explica-
del fenómeno. Pero el patrimonio cultural de
idente—orden, libertad, familia, patria, religión,
icia y propiedad—no admite vinculación espe-
ca a una u otra forma de gobierno. Y el go-
no más idóneo será en cada caso el más apto
a administrar y defender la suma algebraica de
conjunto: esto es, valorando tanto las exigen-
s del Orden como las de la Libertad y las de la
ticia.
n el campo histórico, la Monarquía española
enta con los tantos favorables de la Unidad nacional, Descubrimiento y conquista de América y con la esforzada actuación pro la Unidad religiosa europea; pero, de contrario, luce en su Debe la pérdida completa del Imperio colonial, casi la pérdida del propio solar cuando la Guerra de la Independencia—salvado pese a la misma Monarquía—, retraso científico, económico, industrial y cultural del país y, lo que es peor todavía, el olvido de la educación ciudadana en la mayor parte de la población. ¿Qué hubiera pasado de haber faltado la Corona? ¿Quizá mejor? ¿Quizá peor? Es problemático. Un método objetivo no puede basarse más que en los hechos probados, atribuyendo con rigor indisoluble lo bueno y lo malo a la cabeza responsable.

LAS líneas que preceden demuestran mi reconvención: la Monarquía no es un Mito, una palabra o figura mágica preñada de carismas, capaz de eclipsar por su sola virtud cualquier otra fórmula rival. Por tanto, si no es un Mito, sino una forma de Gobierno sin prerrogativas congénitas respecto de las demás, su aspiración al Poder es tan legítima como la de cualquier otra Forma, pero no más legítima, ni más buena, ni más santa.

Desnudada así la cuestión, habida cuenta de que la Política es el arte de realizar lo posible y, por endé, de naturaleza contingente, la preferencia o posposición de la institución monárquica no es problema esencial, sino circunstancial, supeditado a las circunstancias de lugar, tiempo y sociedad. Es racional que el hombre defienda su patrimonio natural—orden, libertad, familia, patria, religión, justicia y propiedad—y que para ello elija, en cada caso, la fórmula de administración más aparente—Monarquía, República, etc.—; mas parece absurdo que se pronuncie, inicial y sistemáticamente—muchas veces contra viento y marea y con daño de aquel patrimonio—, monárquico o republicano. Esta dualidad es adjetiva, y para los de nuestra generación, inconsistente y superada. De suyo, lo que nos preocupa y constituye a la sazón la entraña de nuestro tiempo, su angustia, son otras distorsiones duales: hasta qué punto la conservación del Orden pueda permitir realizar, de verdad, la Libertad y la Justicia, o, dicho de otro modo, hasta qué grado podrían realizarse éstas sin quebranto de lo estatuído. Aquella frase de Goethe: «Prefiero la injusticia al desorden», aparte de explicárnosla en boca conservadora, pero no en las víctimas de lo injusto, es sofística en sí, pues, acaso ¿no implica la injusticia un desorden o subversión de los valores que viola?

En definitiva: la forma de Gobierno es cuestión adjetiva: a decidir por la oportunidad, y su determinación, para que sea pura y, en consecuencia, eficaz, no puede resolverla ésta o aquella clase, sino la voluntad nacional. Si esto es así, ¿cómo ha razonado el señor Pemán—y lo pregunto porque lo calla—para aseverar sin más que la Monarquía «es un poder inveterado y tranquilo que no tiene que reclutar una clase propia para subsistir» y en el que «debe asentarse todo lo esencial del gran esfuerzo de la recuperación española? ¿De dónde se lo saca?

CONSIDEREMOS ahora el segundo aserto. Dice: «La Monarquía española siempre fué democrática y popular (ahí están los casos de Comendadores de Ocaña y señores de Fuenteovejuna), sin perjuicio de que en toda política sea inevitable la aristocratización de las fuerzas constructivas: desde el momento—añade—en que la señora de un alto funcionario cuide el traje que debe poner para el cóctel, ya está naciendo una aristocracia.»

Los ejemplos literarios son muy «literarios», pero poco argumentales. La literatura sublima la excepción, el arquetipo; precisamente por ello no traduce la regla. El dúo Romeo y Julieta, lamentable o afortunadamente (amor hasta el suicidio), no se repite, sino de tarde en tarde, entre cientos de miles de parejas y matrimonios; mas su jalón no autoriza a generalizar que imprima la tónica normal y estable del amor humano. Del mismo modo, los casos de Ocaña y Fuenteovejuna en la política; casos que, por otro lado, más que populares fueron morales, puesto que sancionaban la corrección de delictivos desafueros de la nobleza.

Otra vez la estadística rinde elocuencia frente a esos hitos literarios (que no son tales hitos). El censo de regentes, validos, virreyes, ministros, embajadores y de cuanta función suponga participación en el quehacer político de la Monarquía absoluta es muy poco «popular». Tampoco lo fué, pese a la Constitución, desde 1876: una mínima fracción en el Congreso. Pero la estructura del Senado, el caciquil sistema de facto municipal, y el falseamiento electoral desde arriba (hay que recordar aquellos chistes que traían «ABC» y «Blanco y Negro», con caricaturas de los líderes turnantes en torno al clásico «pucherazo») advierte bien a las claras hasta dónde era popular la Monarquía. No, por cierto, en la participación activa de la tarea nacional.

Claro es—y esto es lo que no ha dicho Pemán y lo que debió decir en defensa de su tesis—que el precedente, a pesar de la Tradición, no predispone el futuro, y la evidencia de que la monarquía no fuere popular, así como la hipótesis de que lo fuere, no garantiza para el mañana su continuidad o inflexión en el signo antecesor.

Por descontado que en toda sociedad hay siempre una aristocracia. Pero sólo se legitima la que radica en una pureza total de conducta y en una firmeza de mantenido esfuerzo hacia los valores superiores. Por ello, la aristocracia se gana y no se hereda. Y, sin duda, malo es que abandonemos su fundación a las señoras y a sus modas.

FINALMENTE, el motivo que rubrica el artículo, y que sirve de opio para filtrar lo demás, el derecho de los reyes a «estar en Babia», es, por su sencillez, banal. Si un descanso o un recreo alcanza a la hijuela existencial de todos los mortales, ¿por qué razón vamos a negarlo a los reyes? De plano, les corresponde, siempre que su reiteración no les habitúe al ocio o al olvido culpable. Porque una cosa es «estar en Babia» y otra, muy otra, «ser en Babia» o «ser un Babia»; parecida diferencia hay entre la Monarquía y su Mito.

Santiago MARIN

---

## SANTIAGO MARIN

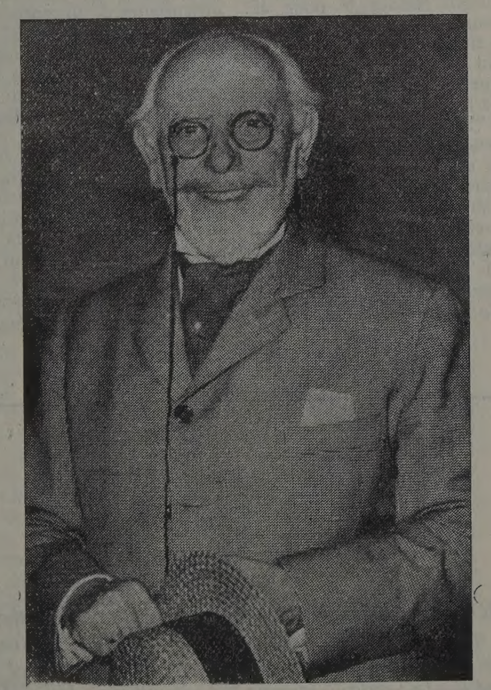
LLEGA A NUESTRAS MANOS—IMPRESO—un texto que nos parece pertinente exaltar. Se escribió con motivo del artículo de José María Pemán «Estar en Babia», y entonces no vió la luz, pese a ser seleccionado por *Pueblo*. Su autor es Santiago Marín. (A *Pueblo* debemos los datos biográficos que siguen.)

Abogado del Estado (número uno, a los veintidós años, en las oposiciones de 1942), Santiago Marín nace en Enguera (Valencia), el 1920. Cursa libre la primera y segunda enseñanzas y luego ingresa en la Universidad muy joven. Iniciando Derecho le sorprende la guerra del 36. Movilizado obligatoriamente, presta servicios como soldado en Estado Mayor. Reanuda su carrera, y la concluye, con máximas notas y honor.

Destino actual, desde 1954, en la Dirección General de lo Contencioso, Jefatura del Cuerpo, ejerciendo además la profesión libre como abogado.

Es autor de numerosas conferencias y ensayos, y de anteproyectos de Ley, unipersonales o en colaboración. A los lectores de INDICE interesa su actividad intelectual, en la vertiente literaria: «Rumores de estética», «Liberatd y planificación», «¿Música plástica?», «Apología de la Sencillez», «Estoicismo y ternura del pantalón remendado»...

El texto que incluimos se encarece solo. De nervio argumental contundente, es bello: preciso. Procuraremos que Santiago Marín honre nuestras páginas en adelante.



Pemán, actor en "El viejo y las niñas".

# Nuestra sociedad en el "existencialismo

# DIAGNOSTICO

Es una de las características más significativas de nuestro tiempo la cantidad de diagnósticos que sobre la situación de la cultura, el desarrollo de la civilización o el estado de la sociedad se realizan constantemente. Semejante abundancia nos habla con claridad sobre la enfermedad por que atraviesa nuestro mundo; más aún que por los síntomas que señalan los diagnósticos por el hecho mismo del diagnóstico. Pues una de las características esenciales de las épocas de crisis es la preocupación morbosa por sí mismas.

Reflexionando sobre este hecho hemos de reconocer que nada peligroso tiene en sí. El hablar con claridad de la crisis es una de las condiciones para salir de ella. Síntoma más grave sería el no prestarle la menor atención; ello nos llevaría a la evasión, a la huída o en todo caso a una acción desajustada de la verdadera situación, alejada de la realidad. La otra condición indispensable sería poner en práctica las decisiones derivadas del dignóstico. Pero ésta es una labor posterior a la primera; tarea inmediata es, por tanto, realizar un diagnóstico lo más exacto posible.

ESTA LABOR NO ES TAN FACIL como pudiera parecernos a primera vista, ya que tenemos "informes" provenientes de las más dispares tendencias, de las direcciones más encontradas. Y no sólo de filósofos, sino de hombres provenientes de muy distintas ramas del saber: de médicos y biólogos como Alexis Carrel, de escritores como Aldous Huxley o Hermann Hesse, de sociólogos como Hans Freyer o Karl Mannheim, de historiadores como Spengler y Toynbee, de psicólogos como Freud, Adler o Fromm, de teólogos como Barth o Schweitzer, y muchísimos más, pues la lista sería interminable. Sin embargo, en la filosofía, salvo algún filósofo aislado, los diagnósticos de nuestra sociedad han sido acaparados por el existencialismo. Es hasta tal punto esto exacto que se ha llegado a llamar al pensamiento existencialista "filosofía de la crisis", pues en ella se revela la crisis de nuestra sociedad tan a las claras que su característica quizá más importante sea precisamente el constituir toda ella un juicio sobre nuestra cultura, un análisis de nuestra sociedad. Pero, más aún, el existencialismo recoge la situación crítica de nuestra sociedad exhaustivamente de forma que se incluye a sí mismo en la situación, llegando a la paradoja aparente de que la "filosofía de la crisis" representa, y, en cierta medida es esto lo que la constituye, una auténtica "crisis de la filosofía".

Es esta serie de razones la que nos lleva a considerar como muy provechosa una exposición del pensamiento existencialista en lo que se refiere a este tema. Los precursores del movimiento existencial son dos pensadores solitarios y señeros, Kierkegaard y Nietzsche, a los que les separan hondas diferencias, pero que coinciden, sin embargo, en su preocupación por el futuro del hombre moderno, por la degeneración a que le somete el espíritu europeo mediante las técnicas de nivelación a las que nadie escapa. La voz profética de Nietzsche se alza desde su soledad para anunciarnos el "aire viciado" con que ya presiente la descomposición del cadáver que ve: "la humillación y la nivelación del hombre europeo, ocultan nuestro mayor peligro; este espectáculo deja el alma fatigada... Hoy día no vemos nada que pueda llegar a ser algo más grande, presentimos que todo va achicándose para reducirse cada vez más a algo más desnutrido, más inofensivo, más prudente, más mediocre y más indiferente hasta el *summus* de las filigranas chinas y de las virtudes cristianas—el hombre, no dudemos de ello, se va haciendo cada vez "mejor"... Si el destino fatal de Europa está aquí—al cesar de temer al hombre hemos cesado también de amarle, de venerarle, de esperar en él, de querer con él. ¿Qué otra cosa es esta fatiga?... Estamos cansados del hombre..." (*Genealogía de la moral.*) La preocupación de Kierkegaard se mueve también en la misma dirección. Nos asegura en la *Kritik der Gegenwart*, que "es fácil luchar contra príncipes y Papas cuando se compara con la lucha contra las masas, contra la tiranía de la igualdad, contra las fruslerías de la superficialidad, del absurdo, de la bajeza y de la bestialidad" y; por eso, levanta su bandera también contra la nivelación y el enajenamiento de la cultura moderna, a favor de la excepción encarnada en lo que él llama el *Extraordinarius.*

Las soluciones de Nietzsche y Kierkegaard son muy distintas. Mientras el primero nos habla del "superhombre", de "la moral de los señores frente a los esclavos", de las razas privilegiadas, el segundo nos señala como meta la "autenticidad" de nuestro propio ser personal, la asimilación interior de todo conocimiento, la apropiación subjetiva de la verdad, tal y como él pretendió hacer con el cristianismo, mediante un reto en el que, frente a la nivelación, el hombre llegue a "ser de nuevo sí-mismo ante Dios", aceptando la absoluta responsabilidad de sus acciones.

LA CRISIS DE NUESTRO TIEMPO se nos aparece, pues, en los precursores de la filosofía existencial como una "crisis del hombre" y su preocupación por él nos revela el fracaso del hombre en su enfrentamiento con el mundo. El enfrentamiento con dicha crisis es lo que ha de originar el pensamiento de Heidegger, Jaspers, Marcel y Sartre. Los más importantes, en lo que se refiere a un esclarecimiento de la situación, son el primero y el último, pues es en ellos donde la crisis de la filosofía se revela con toda su profundidad. Sin embargo, Heidegger es un pensador tan "cogido" por la crisis, con afirmaciones tan contradictorias, revolucionarias e incomprensibles que es prácticamente imposible hacer una exposición detallada de sus principales tesis; todo él, su filosofía, su misma actitud, es la más elocuente manifestación de la crisis. Pero, dada la imposibilidad de hacer una exposición completa nos limitaremos a los conceptos de autenticidad e inautenticidad, con los que vuelve también Heidegger a la reflexión sobre el enajenamiento. Estos conceptos surgen del análisis existencial a que se entrega en su primera obra *Ser y Tiempo.* Allí nos descubre que la pregunta por el ser sólo puede contestarse cuando se ha aclarado la situación concreta del hombre en el mundo y se ha llegado, por tanto, a una comprensión de la estructura del ser humano. En esta comprensión el hombre se revela como "ser-en-el-mundo" atravesado por la temporalidad, pues el tiempo es el horizonte en que es posible la comprensión del ser y del hombre; de los tres momentos—presente, pasado y futuro—en que el tiempo se desenvuelve Heidegger pone el acento sobre el futuro—el hombre es proyecto—, pero ante el futuro del hombre sólo hay una posibilidad propia y auténticamente humana: la muerte. El hombre es, por ello, un "ser-para-la-muerte". La muerte—dice Heidegger—es "la posibilidad absolutamente propia, incondicionada e insuperable del hombre" (*Sein und Zeit*). La autenticidad del hombre sólo se alcanza cuando el hombre descubre su proyecto más profundo como un proyecto de muerte y cuando elige sus posibilidades de vida ante *la nada,* que constituye el radical descubrimiento que nos proporciona *la angustia* ante la muerte. El concepto de responsabilidad ante Dios que mantenía Kierkegaard se ha secularizado de esta forma y la responsabilidad de nuestros actos más propios, el encuentro con nuestro sí-mismo ya no se realiza ante Dios, sino ante la nada. Sólo en esta situación se hace el hombre capaz de llegar a una auténtica realización de sí mismo, a la autenticidad de su verdadero ser. Por el contrario, la inautenticidad de la existencia impropia, la caída en la banalidad de la vida cotidiana trata de ocultar la muerte por todos los medios. Se tiene el conocimiento de la muerte cierta y sin embargo no se está auténticamente cierto de la propia muerte". "Se dice: la muerte vendrá pero por el monte todavía no. Es con ese *pero* que "uno" disputa a la muerte su carácter de certidumbre". La banalidad cotidiana está atareada en la urgencia de cada día, del presente inmediato, moviéndose en lo impersonal, en que nosotros vivimos bajo la dictadura del "se" que representa la medianía: "nosotros gozamos y nos divertimos como se goza; nosotros leemos, vemos y opinamos sobre literatura y arte como se ve y se opina...; lo impersonal, que no es nada determinado y que todos nosotros somos, aunque no como suma, prescribe la manera de ser de la cotidianidad". Se trata de lo impersonal, del *uno* (man), lo cotidiano donde el conversar degenera en *charla,* que es un "hablar sin fin" y "un volver a decir" sin que nunca uno muerda las cosas; el investigar degenera en *curiosidad,* que es un mirar no para comprender, sino únicamente por mirar; y todo queda así afectado por una *equivocidad* en que ya no se toma en cuenta el acontecimiento real, sino que la realidad se considera como algo secundario y sin importancia, brindando a la curiosidad las materias más serias y dejando a la charla banal la resolución de los más importantes asuntos.

Este es el Heidegger que se nos revela en *Ser y Tiempo;* sin embargo, posteriormente la exigencia existencial ha dejado el lugar a una exigencia objetivista, lo que él llama "ek-sistencialismo", donde sólo mediante la iluminación del ser es posible un conocimiento del ser del hombre, al contrario de su posición anterior. Este cambio se observa con claridad en *Teoría de la Verdad en Platón* y en su conferencia *¿Qué es Metafísica?,* donde la nada y el ser llegan casi a identificarse. En la última dice: "la nada pertenece originariamente a la esencia misma del ser". Y en su carta a Carl Jünger *Sobre la cuestión del ser* escribe la palabra ser de esta forma, con lo que las dificultades de interpretación se elevan a alturas irremontables. El problema de esta conferencia es el del nihilismo y éste es el verdadero problema de Heidegger. El "centinela de la Nada" no puede, a pesar de sus esfuerzos denodados, convertirse en el "pastor del ser"; por eso, el nihilismo se apodera de él *malgré lui.* Trata de pensar contra la Lógica, contra los valores y contra la Metafísica tradicional y se convierte en un antipensador, anti-moral y anti-metafísico. Heidegger no es ya un filósofo, es un mistagogo, quizá un místico, un profeta de una época nueva en que la filosofía ya no exista, pero, encerrado en su choza de la Selva Negra, cómplice del Nazismo, revelador de la Nada, más parece un [es]píritu del mal que del bien. En todo [...] encarna la figura del pensador "solita[rio]" encerrado en sutilísimas distinciones y [comp]licados análisis, que es propia de las [épo]cas en decadencia.

KARL JASPERS Y GABRIEL MAR[CEL] ofrecen un aire más claro, un aspecto [más] sano. Ambos han dedicado expresam[ente] mucho tiempo a meditar sobre nu[estro] mundo. De esta meditación salieron lo[s li]bros de Jaspers *La situación espiritua[l de] nuestro tiempo* (Die Geistige situation [der] Zeit) y *Origen y meta de la Historia* [(Vom] Ursprung und Ziel der Gachichte) y [el li]bro de Marcel *Les Hommes contre l'hum[ain].* El análisis de Jaspers caracteriza nu[estra] situación como un régimen de masas a[bas]tecidas y mantenidas por el enorme apa[rato] técnico del mundo moderno. Pues la [su]perpoblación del globo y la necesida[d de] un abastecimiento universal da lugar al [sur]gimiento de las masas y los problemas [que] plantea la vida de masas. Las supera[bun]dantes cantidades de población se con[vier]ten en masas al tener que ser tratadas [por] el aparato técnico. Técnica y masa se [han] generado, por tanto, recíprocamente. [El] aparato técnico propone soluciones un[iver]sales y abstractas para satisfacer las [ne]cesidades de los hombres. De esta f[orma] corta a todos por el mismo patrón, es [de]cir, los nivela, los hace iguales, los t[rans]forma en números. Por eso dice Jasper[s en] uno de sus párrafos más significativos: "[Las] masas surgen donde los hombres sin m[undo] propio, sin ascendencia, ni suelo, desarr[aiga]dos pues, quedan en disponibilidad, ca[m]bles unos por otros." "Esta es la c[onse]cuencia de la técnica cada vez más a[cen]tuada: el angostamiento del horizont[e, el] vivir a corto plazo y sin memoria efec[tiva,] la compulsión del trabajo sin sentido, la [dis]tracción en la disipación de las horas li[bres,] la excitación nerviosa como vida, el [en]gaño con apariencia de amor, lealtad, [con]fianza; la traición, sobre todo en la [ju]ventud, y, como efecto, el cinismo: c[...] ha hecho algo semejante ya no puede [esti]marse a sí mismo. Pasando por una d[es]peración disfrazada de frescor e intre[...] se acaba en el olvido y la indifere[ncia,] en un estado en que los hombres se re[...] como un montón de arena que se puede [uti]lizar, movilizar, deportar, y al que se [...] como un número y según caracteres c[...] bles mediante *test.*"

Gabriel Marcel, un espiritualista e[...]rista que, en su afán por atenerse sie[mpre] al hecho concreto y a la experiencia [...] efectiva, carece de un sistema elabor[ado,] dirige sus ataques principalmente cont[ra el] espíritu de abstracción, que en la pol[ítica] conduce a la igualación, al fanatismo [y a] la violencia de masas, mientras en la [...]cia produce una mayor tecnificación d[e la] vida y de las relaciones humanas. Se [le]vanta, por eso, contra el inhumanismo [mo]derno en que sucumben hoy tantos s[eres] sin darse cuenta; se levanta contra las [téc]nicas de envilecimiento con que se trat[a de] destruir la dignidad humana para conv[ertir] a las personas en productos de deshec[ho;] se levanta en favor de la persona, co[mbate] la inhumanidad, tratando de desperta[r en] los hombres la conciencia de que es [un] honor ser hombre, mediante la partic[ipa]ción en el ser y en el amor. "Pues, [a la] larga, todo lo que no ha sido hecho [por] amor termina invariablemente por ser h[echo] contra el amor". Marcel es quizá el [más] humano, el más concreto y realista de [los] existencialistas; en él existen las bases [de] un auténtico humanismo.

POR ULTIMO, QUEDA JEAN-PA[UL] Sartre, donde el decadentismo que e[l] existencialismo se convierte en la repre[sen]tación más auténtica de una filosofía [de] epígonos. Los dos conceptos fundament[ales] de su sistema son "l'en-soi", el *ser en [sí]* "le pour-soi", el *ser para sí.* El *en-s[í]* el ser en el mundo y constituye un [...] compacto, rígido, absolutamente determ[ina]do por causas; el *para-sí* es, por el [con]trario, el ser específicamente humano, [que] se identifica con la libertad absoluta, [y] que es siempre absolutamente original y [to]dos los actos que realiza nacen del [pro]yecto constante que el hombre hace d[e sí] mismo hacia el futuro y no depende, [por] tanto, de su pasado ni de cualquier [otro] motivo, sino que tiene su origen en lo [más] hondo de su ser. Ahora bien: el para-s[í es] la negación de todo en-sí, de todo ent[e, de] toda determinación; es una nada, un hu[eco] en el mundo, un agujero en medio de [la] materia y del mundo de las relaciones [...]ticas. Sólo gracias a su nihilidad el hom[bre] puede escoger, es decir, tiene libertad [para] nihilificar su pasado. La acción del hom[bre] en el mundo es un constante anihilar [la] existencia, por medio de la libertad. D[e] su nihilidad el proyecto fundamental [...]

## Agotado

*PODEMOS comunicar a nuestros lectores, con la satisfacción natural, que el número dedicado por INDICE a don Gregorio Marañón se agotó puntualmente. En bastantes lugares, el día mismo de ser puesto a la venta. (Apenas los ejemplares dedicados a colecciones han podido recuperarse.)*

*Al éxito, sin duda, contribuyeron: primero, el nombre del médico insigne; segundo, la bondad de nuestros colaboradores; por último, nuestra atención "profesional". El periodismo, a ojos intelectuales, suele entenderse como actividad secundaria, objeto de desdén. No es así. El periodismo, si correcto, es el eco de la opinión pública: interpretación y actividad ideológicas. Magníficos periodistas de hoy, en el mundo, están condicionando—moldeando, al menos—el mañana...*

*Nos han llegado muchas cartas, de aliento y concomitancia. Al afectarnos halagüeñamente, preferimos no publicarlas. Sólo se incluye un amplio escrito discrepante—y por cierto que razonable—en página 19.*

, tal como nos lo revela el psicoaná-
istencial, es llegar a ser, convertirse
"en-sí", pero que no deje de ser
", que no pierda su libertad o lo
lo mismo en un "en-sí-para-sí". Es
el hombre trata de convertirse en
de suplantarle. La lucha del hom-
la lucha contra Dios, lucha que siem-
acasa por lo contradictorio de un
para-sí", con lo que obtenemos la
a sartriana que expresa la esencia
mbre: *l'homme est une passion inu-*

ilosofía de Sartre es la justificación
ica de la aventura del hombre mo-
que, mediante la técnica trata de lo-
n dominio absoluto sobre la natura-
más tarde sobre sí mismo y los de-
ombres. Su lucha es la lucha del yo
Dios y sus doctrinas sirven de línea
aducta a los hombres que construyen
re de Babel. Un intento semejante
uede terminar en fracaso y no puede
otra cosa que el absurdo y la náu-
s la lucha del mal contra el bien, tal
no nos lo presenta en *Saint Genet,
édièn et Martyr* y en *Le diable et le
Dieu*. Esta última actitud es la que
en sus relaciones con el prójimo; el
*ara-si*, nos dice, es también un ser
*otro*. Ahora bien: en una filosofía
absoluto y libre, como la presente,
o no puede aparecer más que como
menaza a nuestra subjetividad. La pre-
del otro se nos aparece, en primer
como una mirada (*regard*) que nos
erte en objeto. El otro sería un obje-
l mundo, como la piedra y la casa,
me mirara, pero al mirarme se reve-
un sujeto hacia el cual se polariza el
o y yo mismo, reduciéndome a objeto.
visto me constituye como un ser sin
sa para una libertad que no es la mía.
sta tesitura el amor se convierte en una
ón amo-esclavo o sádico-masoquista,
uno de los dos enamorados posee
ertad del otro, frente al cual sólo hay
defensa: la indiferencia. En esto se
erte el amor y el prójimo en la filo-
de Sartre. Por eso, en su concepción,
ay más que un verdadero infierno: "El
no son los otros", como lo expone en
ora de teatro *Huisclos*, donde tres con-
dos se encuentran en el infierno: un
burgués donde nada ocurre. Pero nin-
de estos personajes logra tener un se-
frente al otro que le escudriña y vi-
No se poseen, son poseídos por el ve-
que los mira. No consiguen ser más
como el otro los ve, no consiguen la
pequeña libertad para sí mismos.

un mundo donde ya no hay solida-
, donde el amor ya no existe, Sartre
ale tampoco de sí mismo; se encierra
sí mismo, en un solipsismo descarado
ata de defender su intocable libertad
no comprometerse con la fea realidad
esta sociedad en crisis. Su filosofía re-
en un plano más profundo, en una ac-
psicológica que se identifica con la
hombre moderno, los peligros que nos
han y que ya los restantes existencia-
s habían señalado: la *unificación* del
ado, que arroja de él toda poesía con el
ritu de abstracción; la *tecnificación* de
vida que nos convierte en números y
*masificación* de los hombres que pro-
autómatas y aumenta la mediocridad.
no son capaces de crear una filosofía
y adecuada, ni comprometerse en una
ión salvadora con el mundo: huyen a
bellas alturas de su pensamiento sin po-
remedio. Heidegger rechaza la inauten-
dad que, para él, reside en toda "coexis-
cia" (*Mitdasein*) con los hombres nor-
les y corrientes; Jaspers se refugia en
*comunicación* de "almas bellas" entre
íritus privilegiados y selectos; Sartre se
cierra en un solipsismo egoísta y desde-
so; quizá solamente Marcel, espíritu sen-
y concreto, pueda salvarse del terri-
individualismo que nos circunda por to-
s partes.

SIN EMBARGO, NO SEAMOS TAN
simistas como ellos. La situación del mun-
es grave, pero no sin remedio. La tec-
ficación produce una elevación del nivel
aterial de vida que permite el desarrollo
posibilidades culturales y espirituales,
menta la educación de las masas, y la
ciedad, para huir de un espíritu de abs-
acción que oculta los hechos concretos
la verdadera realidad de la vida, puede
rganizarse en torno a pequeñas comuni-
ades de hombres guiados por el espíritu
e amor. Por otro lado, la unificación del
laneta que puede llevar a una planifica-
ión, racionalización y banalidad cada vez
ayor, da también ocasión al cumplimien-
de uno de los más antiguos y profundos
deales del hombre: la humanidad, la reali-
ación integral de la total comunidad hu-
nana.

José Luis ABELLAN

# El centenario de Jules Laforgue

1

HACIA 1880 *París vivía una revolución poética. Quien no sepa que una revolución poética es siempre el anteproyecto, la descripción simbólica pero puntual de otras revoluciones, no tiene idea del valor histórico, netamente práctico, realístico en grado sumo, de la poesía estrictamente poética. (A medida que un poema es más puro, más intenso, más profundo, viene de más lejos y supone una mayor iluminación hacia las tinieblas del futuro. Cuando el público aprenda a leer poesía—cosa que ocurrirá aproximadamente hacia el año 2500—bastará con leer a los poetas, sismógrafos anticipados de terremotos y de auroras, para enterarse de lo que va a ocurrir veinte años después.)*

*Esa revolución vivida hacia el 1880 en París se denominó simbolismo. Como la deliciosa simpleza de los manuales literarios ha hecho creer que debajo de un nombre dado a un movimiento poético o pictórico no se esconde más que una especie de relevo de la guardia, todavía no nos hemos enterado de que el simbolismo dió forma a la subterránea necesidad de liberar la poesía de la cárcel métrica y de la lógica aparente del clasicismo—en todas sus versiones, comenzando por la parnasiana—y del romanticismo. Para iniciar la expresión del gran caos que es el mundo actual, había que caotizar antes la poesía. Esa liberación que venía a hacer posible y concreto el simbolismo, anunciaba otras liberaciones más graves y trascendentales.*

*Al despedirse de la escultórica impasibilidad del parnasiano, los simbolistas dieron un contenido de misterio, de libertad irreverente, de meditación metafísica y de americanización (1), a la poesía. Por ello sirvieron como adanes, como heraldos de los terrores, de las audacias suicidas, de las angustias e inquietudes, que iban a hacer del hombre del siglo veinte un ser mal instalado, incómodo en el mundo, insatisfecho, insomne y convulsivo, como un ratoncillo que en su jaula enloquece al adivinar el lento avance de la catástrofe.*

*Los simbolistas presintieron el hastío de la civilización—Baudelaire, genio aparte, con su sed de Citérea; Rimbaud, con Floridas y navegaciones ebrias; Corbiere, mar puro y aventura; Mallarme, harto de libros y sediento de devorar la brisa marina—. Sintieron: el hambre de recorrer nuevos horizontes, por ensueño o por viaje real; la lacerante creencia de haber sido abandonados por Dios; la necesidad de tomar venganza contra la divinidad por medio de la ironía, la sátira, y la rebelión encarnada en el lenguaje, en las técnicas y en las ideas. (Hay dos mensajeros americanos que cumplieron en todo este prederrumbe de la Europa clásica un papel culminante: en el misterio poético, Poe, y en el versolibrismo, Whitman.)*

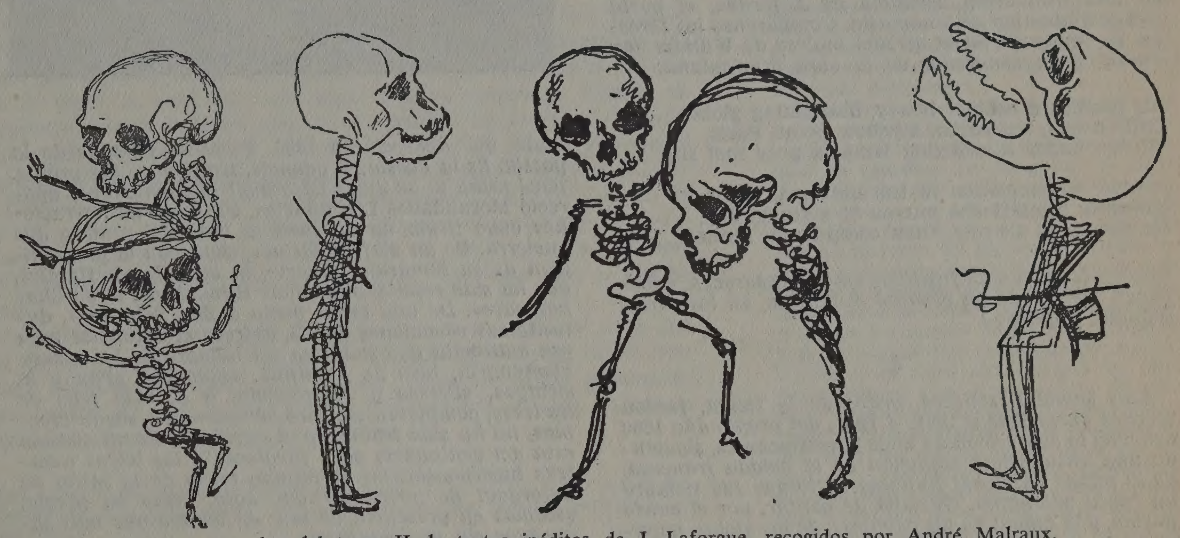
*Ellos sintieron todo eso. Y uno de ellos sintió más, fué más lejos, alcanzando a ser de los primeros en condolerse de la soledad cósmica de la tierra y del hombre—idea que es hoy la sustancia del existencialismo y de todo extremismo artístico y político—, y de los primeros en llorar, haciendo que reía, por lo que nadie había llorado; uno de esos simbolistas fué de los primeros en experimentar la necesidad de salirse, no ya de los límites de Europa, gastada como un sombrero viejo, como un raído pantalón de terciopelo negro, sino de los mismos límites de esta cotidiana, habitual, resabida y estrecha habitación terrestre, para irse a vivir en la Luna, o en Marte, o en cualquiera estrella lejana. Ese poeta simbolista y simbólico, ese hombre tan de ahora mismo, tan de sputnik y miedo nuclear, se llamaba Jules Laforgue.*

2

*El pierrot lunar llegó al mundo nuestro por la puerta de Montevideo, en agosto de 1860. (Habría que aclarar ese misterio de mágicos poetas franceses, nostalgiadores, fabulantes máximos, Laforgue, Lautreamont, Supervielle, apareciéndose por Montevideo.) Era hijo de un incansable propagador de la especie, de un tuberculoso que se defendía contra la muerte próxima haciendo niños y más niños—doce tuvo la pobre Paulina Lacolley, y murió en el último parto, a los 38 años—, como luego Julio, tuberculoso también, se defendería haciendo poemas y más poemas.*

*Y a pesar de que no concedemos la menor importancia en la vida de un artista a los datos puramente biográficos externos, que apenas si tienen algo que ver con la obra, podemos recordar, para darle gusto al lugar común, que en 1866 salió el pequeño Jules de Montevideo rumbo a Tarbes, con la madre, los abuelos paternos y cuatro hermanos—un abuelo materno fué legionario en la guerra de independencia uruguaya, y zapatero—pues el padre había fracasado en un Liceo francés que dirigía. No volvió a América, pero recordó algo de su estancia, no en verso, sino en prosa, porque los versos iba a dedicarlos siempre a cantar lo no visto, lo soñado—cosa correcta y señal de arte grande.*

*En Tarbes, lo de siempre: un muchacho soñador, un poco pigre, mal estudiante y chorreando inteligencia por todos los poros. Como persona que realmente promete para cumplir, Jules obtuvo malas notas en las aulas y, anuncio de su grandeza, cuenta en su expediente con solo un primer premio. En el 76, los Laforgue se mudaron a París, y Julio fué puesto a hacer el bachillerato. Naturalmente, recibió tres suspensos seguidos. Y al año siguiente la vida le dió un rebencazo de los que no hay recobro: quedó huérfano de madre, la peor de las bromas que da el cielo.*



Dibujos tomados del tomo II de textos inéditos de J. Laforgue, recogidos por André Malraux.

3

EN *el año 1880 encontramos a Jules asistiendo como oyente a las conferencias de Taine en la Escuela de Bellas Artes. Ya se ha hecho amigo de Paul Bourget, y comienza a echar fuego y más fuego a la caldera: escribe obras de teatro, capítulos de novelas, y «masas de poesía». Pero, ¡otra vez el talento verdadero!, si mucho escribe mucho rompe, y todos los domingos subía las escaleras de la casa de Paul Bourget para enseñar a ese maestro del estilo lo que iba componiendo. En la primavera de ese año 80 conoció a Gustave Khan. (¿Por qué, Señor, tan olvidado este poeta enorme?) Khan fué para Laforgue el poeta que todo poeta necesita conocer a tiempo para llegar al sitio de su destino.*

*Viene escribiendo en forma casi secreta un conjunto de poemas que titularía* Le Sanglot de la terre. *Ve a la tierra sollozar, retirarse espantada cada noche ante el misterio cósmico, y siente piedad por este grano de polvo abandonado entre la maquinaria complicada de los planetas y de la eternidad. Laforgue escribe la «Marcha fúnebre para la muerte de la tierra», poema que podría firmar Martin Heidegger:*

Où donc est Sakia, coeur chaste et trop sublime,
Qui saigna pour tout être et dit la bonne Loi?
Et Jésus triste et doux qui douta de la Foi
Dont il avait vécu, dont il mourait victime?
Où, leurs livres, sans fond, ainsi que la démence?
Oh! que d'obscurs aussi saignèrent en silence!...
Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité... (2).

*Esa interrogación por la presencia de Dios, equilibra en Laforgue su tendencia al vacío y su desconcierto ante la magnitud e indiferencia de los astros. El artista poderoso que había en él le salvaba de la locura o del anonadamiento, llevándole de la mano a convertir en poemas el estupor, el miedo, la necesidad de gritar frente al vacío. Esos poemas, en la primera época, fueron trágicos, directa y desnudamente dolorosos, pero ya él comprendía que acaso lo único que se puede hacer en serio ante la enormidad de los misterios que nos rodean, es... escribir un soneto. Por eso*

en Apoteosis da como un programa que va a servirle de salvavidas en medio del océano:

Hormiguea el silencio eternamente
girando en los racimos de astros de oro,
que figuran jardines de diamantes arenados
en los que cada astro brilla doliente y solo.

Y entre el chisporroteo de un surco de rubíes,
en ese rincón triste, allá, en la lejanía,
una centella tiembla con dulce parpadeo:
explorador patriarca que, como a su familia,

lleva un montón de globos pesados y floridos.
París, en uno de ellos, es un punto amarillo
donde hay un pobre loco que vela con su lámpara

y es, en el orden cósmico, el único portento.
También es el espejo de un día que él conoce.
Y sueña largamente y luego hace un soneto.

(Esta es la traducción de Gaston Figueira, el poeta uruguayo. Es de lo más aproximado que puede darse en una traducción española de Laforgue, el poeta intraductible por antonomasia. Compárense los tercetos de Apoteosis en la versión inglesa de William Jay Smith, gran conocedor de la obra laforguiana:

His family: a host of heavy, blossoming globes,
And on one, the earth, a yellow point, Paris,
Where, under a swinging lamp, a poor fool sits.

A weak phenomenon in the universal order,
Knowing himself the mirror of a single day,
He thinks of all this, then composes a sonnet.

Obsérvese cuán significativos matices aparecen, explicando mejor que en español el sentido, en los versos segundo y quinto.)

## 4

Esos gemidos, sollozos, gritos de la tierra, fueron escritos entre 1878 y 1881. A fines del propio año 1880 concibió la confección de unas lamentaciones, siguiendo una antiquísima tradición de la balada francesa, de la poesía medieval francesa. Laforgue fué siempre un tanto villoniano. Gustaba de cantar, por el canto mismo, y la magia de las palabras, de los dichos populares, la música viva del hombre en la calle, sirviéronle de estribo para algunas de sus más bellas y puras lamentaciones—los «plantos» de la poesía española—, que en el fondo eran salvaciones. Si en los poemas de Le Sanglot venía alimentado por la filosofía de Schopenhauer y por la de Hartmann, ahora se echaría a cantar, a lamentarse como un trobadour, ya sin rencor contra el cielo.

Un cambio fundamental en su vida se produjo en noviembre del 81. Venía sirviendo de secretario a Charles Ephrussi, coleccionista de arte y editor de la Gaceta de Bellas Artes, donde Julio publicaba notas críticas, y ayudaba en la redacción de un libro sobre Durero. Pero por recomendación de Paul Bourget y de Ephrussi, fué nombrado Lector de la Emperatriz Augusta de Alemania. El mismo día, un 20 de noviembre, recibió dos noticias extraordinarias: la muerte de su padre, en Tarbes, y el nombramiento para la corte de Berlín. A diferencia de Cezanne, que no fué al entierro de su madre por no perder un día de trabajo, Laforgue no asistió a los funerales de su padre porque le avisaron tarde, pero lo sintió profundamente. El día 29 saldría a encontrar la corte en la ciudad de Coblenza. El 1 de diciembre salió la Emperatriz con su lector y con su gentío para Berlín. Decía adiós al hombre por unos años el poeta. Fué un paréntesis nada más.

EL poeta se hizo a su trabajo, que no era penoso, aunque sentía creciente saudade por París. Día a día se iba manifestando más fuera de lugar por dentro, no por fuera. Como Goethe, resiste la corte sin dañarse. Permanece en el cargo hasta septiembre de 1886; en ese mes propuso matrimonio a la joven Leah Lee, profesora suya de inglés desde enero de ese año, y en diciembre 31 contraen matrimonio en la iglesia de San Bernabé, de Londres, fijando su residencia en París.

En esos cinco años, Laforgue había trabajado mucho en su obra. Por el 82 renegó de Le Sanglot por considerarlo elocuente, y anunció que ya estaba escribiendo un libro que se denominaría Complaintes de la vie o Livre de complaintes. En noviembre tenía ya escritas cinco lamentaciones. Sólo en agosto del 83 dió por terminado el libro, que no vió la luz hasta julio de 1885. (Huysmans, en carta de ese año, llamó a esos poemas «berceuses del'au-delà»).

Había escrito uno de los libros fundamentales de la poesía de todos los tiempos. Un libro que está en la cuna, en la formación de Ezra Pound y de T. S. Eliot —para no mencionar sino a los gigantes, pues la legión de descendientes de Laforgue llenaría página—, es un libro que venía henchido de porvenir. Es una anticipación, una forma de libertad creadora, un reto a la imaginación y a la gracia de cantar. Un lema tomado a Shakespeare en «Mucho ruido para nada», «A la pequeña dicha de la fatalidad», abre el libro inmortal. (La vieja traducción española de Las Lamentaciones, hecha por Lasso de la Vega, es un heroico monumento a la traducción de poesía; no es culpa de nadie si Laforgue no puede ser leído sino en su idioma. Lo que queda, y más en una lengua tan poco apta como el perentorio castellano para cantar las sutiles malicias, callejeras y eruditas a un tiempo, es una sombra del verbo poético alucinante de Laforgue.)

## 5

Cómo si fuera poco, a Las lamentaciones siguió, en 1885, la confección de L'Imitation de Notre-Dame la



Lune, que apareció en 1886. Es el no va más de la poesía. Es la Poesía. Y además, trabaja en sus prosas. ¡Qué prosa la de Jules Laforgue! Póstumamente apareció Moralidades Legendarias, conjunto de narraciones cuyo título no da toda la idea del mundo que encierra. De un viaje a Elsinor, sacó, con la premonición de su temprana muerte, la idea de un Hamlet, que ha sido reputado de «más Hamlet que el de Shakespeare». De una breve visita a San Sebastián, durante sus vacaciones del 83, extrajo el ambiente para esa maravilla que se llama «el milagro de las rosas». «Lohengrin, hijo de Parsifal», «Salomé», «Pan y la siringa», «Perseo y Andrómeda, o el más feliz de los tres», completan ese raro volumen que, según creemos, no ha sido traducido al español. ¡Buena ocasión esta del centenario para favorecer a las letras nuestras incorporándoles el intacto reino de la prosa de Laforgue! Se podrá ver que aquí, como en poesía, estamos en presencia de uno de los autores más saqueados sin mencionárseles.

La cantera de «La imitación de Nuestra Señora la Luna» no se ha cerrado todavía. Provocó la maravillosa y terrible partitura del «Pierrot Lunar» de Schömberg, y mantiene palpitante su poder de estremecimiento y de compasión—de colérica compasión—hacia el payaso que sólo quería hacerse inmortal, volverse legendario, vencer la cotidianidad de la vida mudándose a otros astros.

Laforgue escribió también Las flores de buena voluntad, en 1886, pero desdeñó el libro. En ese mismo año produjo una de sus piezas singulares, poco conocidas, Le concile féerique. La dureza, la crueldad si se quiere de las ideas, el desgarramiento del lenguaje, hacen de esta pieza uno de los santo-y-seña del presente siglo. Pesimista, feroz, remitiéndose a la sensualidad y prácticamente a la Nada, Laforgue toca en Le concile una de sus cimas. Y todavía, luego de muerto, recogieron sus amigos los Ultimos versos, con ese fantástico himno a la llegada del invierno, y con el símbolo de los tres cornos. Una correspondencia voluminosa, un libro sobre Berlín, ensayos críticos sobre pintura, juicios sobre poesía y poetas, todo lo que formaba su mundo, estuvo acompañándole hasta el último instante.

Como es lógico, su final fué de miseria. Ese año 1887, que se lo llevaría en cuanto cumpliera veintisiete de vida, le fué hostil desde el principio. Se llenaba de deudas, aunque vendía y malcobraba artículos y más artículos (esta venta de artículos, aspirina del hambre, entonces y ahora). Paul Bourget no le falló, y cuando los médicos ordenaron que el poeta y su mujer —una enferma también—, cambiasen de aires, gestionó un cargo de traductor en la embajada francesa en el Cairo; otro amigo hizo arreglos para que fueran a Argel. Pero ya no era necesario hacer nada. El Pierrot se iba, cambiaba de aires y cambiaba de mundo. El 20 de agosto «murió suavemente en su sueño». portaba, como en los primeros tiempos, cuando repa-A principios del año siguiente, iría a acompañarle entre los hostiles astros la dulce mujer que fué su esposa. No dejaron hijos—menos mal—, ni fortuna, pero él había visto ahora cumplirse aquella súplica suya:

Je ne suis qu'un viveur lunaire
Qui fait des rondes dans les bassins,
Et cela, san autre deseein
Que devenir un légendaire.

## 6

Hacer círculos en el agua de la alberca con las piedrecillas de los poemas, y al solo propósito de llegar a ser leyenda, es satisfacer por la poesía el ansia de no morir.

Laforgue adivinaba que los hombres iban a entrar dentro de poco en una nueva comunicación con las estrellas. Sentía que a la hora de llevar ya tiempo sus huesos dispersos, sus venas perdidas en el humus, los sobrevivientes estarían acercándose a la posibilidad de visitar la Luna. Ese dolor de irse de la tierra en vísperas de grandes descubrimientos—siempre se piensa si no irán a descubrir en un día a otro la medicina imortalizadora, la extensión del término de la vida—fué un dolor enloquecedor para el Pierrot. Sabía que otros mundos se volverían vecinos. «Y en las dulces estrellas no habré llegado a estar.» Ya no le importaba, como en los primeros tiempos, cuando repasaba los álbumes, el huir desesperado—y emplea la palabra en español americanizado—hacia América para volverse «ciudadano del azar»:

On m'a dit la vie au Far-West et les Prairi
Et mont sang a gémi: «Que voilá ma patri
Déclassé du vieux monde, être sans foi ni
Desesperado! là-bas-là-bas, je serais roi!.
Oh! là-bas m'y scalper de mon couveau d'E
Piaffer, redevenir une vierge antílope...

Ya no es tan sólo el europeo sin fe ni le
el hombre desconcertado por la terrible m
tad del mundo, por la implacable llamad
vacío. Su rebelión inicial es la de un Prom
vociferador y poderoso de insultos contra lo
Baja luego la voz, apaga el incendio, y
entre las manos la dulce mandolina del Pi
hace cabriolas, ríe y hace reír a las estr
Sabe que no presenciará el encuentro d
astros, y abre los brazos a la vida monóton
resigna, canta en tono menor, y con una i
ca reverencia se va mientras dice:

En vérité, la Vie es bien brève,
La Rêve bien lomg.

Que faire — Du corps
Alors — Qu'on gère?

En vérité, ó mes ans, que faire
De ce riche corps?

Ceci, — Par-ci
Cela, — Par-la...

En vérité, en vérité, voilá.
Et pour le reste, que Tout m'alt en sa m

No es necesario traducir esto. Está es
llorando, en el lenguaje de un moribund
al fin ha dicho sí a la vida y a la muerte. Q
da a los poetas la fatalidad de soñar co
estrellas, sabe darles también la felicida
adormecerles un día, haciéndoles soñar q
no están soñando, sino que ya están vi
do, y viviendo eternamente, en la materna
bitación de las estrellas.

Gastón BAQUER

(1) La *americanización* como camino de lo antie o apertura del caos es un viejo tema. En su imp «Historia de la nación francesa», dice Hanotaux: «U plus charmants poetes du presymbolisme, le premier d français de Walt Whitman, Jules Laforgue, qui est avant d'avoir rien donne definitif (¡!), s'est bien se vers libre pour exprimer musicalment ses conception losophiques. Mais ces conceptions etaient «interieur «consubstantielles». Il se «modulait» encore en les expr Y no hay por qué olvidar que Lenin, en su lecho de r sólo decía en las horas finales: «americanícense», «ar nícense», o sea, tecnifíquense, tecnifíquense... Laforq maba «yankee» a Baudelaire.

(2) En una versión al inglés de esta estrofa, apa verso «All those who have wept over atrocius enigma no está en la estrofa.

# OS ULTIMOS DIAS DE DOSTOIEWSKY

Por Robert Payne

*Dostoiewsky es un escritor de grandeza insólita, con alma atormentada que descendió al "subterráneo". Su mensaje es el de la fe, imantada a dos polos:* pueblo y cristianismo. *En su lenguaje, ambas palabras se confundían. El pueblo ruso, "su" pueblo, era el depositario de la verdad cristiana por excelencia: el temor de Dios y amor al prójimo. Este mensaje de Dostoiewsky, desmentido temporal y cruelmente, no ha perdido validez.*

*Al recoger el texto de Payne "Los últimos días...", hemos juzgado oportuno añadir otros, de evidente interés. Los verá el lector en las páginas que siguen. El de la 9, "Los escitas", no relacionado directamente al tema, le flanquea y en algún aspecto completa. Trátase de un poema de traza profética, que Blok compuso en sus años de ardor revolucionario, luego extinto... (Contemporáneos de Block, y como él chasqueados, fueron: Gumiliov, Essenin, Mayakocski, Tsevetaeva, Iachvili, Pasternak... Al primero lo fusila la cheka el año 21; el 25 se corta una arteria Essenin, colgándose además; Mayakocsky le reprocha su cobardía: hasta 1930 no se suicida él; la Tsevetaeva se mata el 41; Iachvili, georgiano, lo hizo en 1937. De Pasternak se conoce el fin.)*

*Un pensamiento como el de Dostoiewsky no es casual, ni su fe gratuita: hunden la raíz en el suelo de su pueblo. Ahí, en las raíces hondísimas germina, sin duda, algo nuevo y distinto, noble y humano. Rusia tendrá su día de consuelo. Asia empuja a* Los escitas *al regazo europeo, si Europa oye cristianamente...*

*(Los dibujos que incluímos en las páginas 10, 11 y 12 los firma Angel Fernández-Santos. Son "ideaciones" o interpretaciones de algunos personajes del escritor ruso.)*

**«No puedo darle ningún consejo. salvo éste: para escribir hay que aprender a sufrir.»**

BA terminando de escribir *Los Hermanos Karamazov* cuando a Dos-ky le sobrevino esa fatiga que sobre-a casi todos los escritores cuando se man al fin de una obra larga. No era, luego, que se estuviera cansando de rsonajes: se trataba simplemente de s prolongados meses de atención consente fija en la evolución de sus vidas vidas tan cargadas de peligro y agi—lo habían agotado. Durante tres había trabajado de firme en el libro: a de noche, con el tiempo contado, e desgraciadamente el enviado del y *Vestnik* llegaba con gran regulari-Estaba enfermo, y los médicos le hapedido que descansara, pero aunque a querido, o hubiera podido permiun descanso, sabía que habría sido ible. Estaba volcando su vida entera en *Iermanos Karamazov,* todas sus expeas, todo lo que sabía sobre sí mismo y el pueblo ruso.

una larga historia, y a veces le paque la historia no tendría fin. Cuando guntaba cómo había empezado, se dee había sido parte de su vida desde el nzo. Era la historia de un asesinato, asesinato muy simple. Cuando era josu padre, un hombre de carácter imso, había sido cruelmente muerto por siervos que nunca fueron juzgados, y tanto nunca se había determinado la nsabilidad del crimen. En cierto senti-*os Hermanos Karamazov* era la histoel asesinato de su padre: era un inde llenar el lugar del responsable, con iewsky mismo desempeñando el papel esino, atormentándose con su culpa, enndose a ese pequeño foco de un rojo e, oscuro, donde se junta todo el ho-El asesinato lo fascinaba, y durante había vivido en comunión imaginaria riminales, declarando a veces como de en alguna reunión, que él también asesinado, que había violado niñas netido delitos aún más atroces. En rea-había cometido innumerables delitos, blasfemado con violencia extraordinahabía hecho temblar los pilares del goo, pero sólo en sus novelas.

historia, entonces, era una pesadilla uesta de sus propios sueños, su proarne, de aquellos a quienes tenía más y a quienes más quería, y a veces desmos en ella la influencia de personajes ovelas anteriores. Alyosha Karamazov mucho del príncipe Myshkin, y el taso Iván mucho de Raskolnikov. Una estando en Florencia, Dostoiewsky haplaneado una vasta epopeya en cinco s que se llamaría *La Vida de un Gran dor,* la cual pintaría la vida de un corrompido que huye del colegio y se omplicado en un asesinato. Escapa a nonasterio, cae bajo la influencia de un dote santo, se vuelve contra la religión, estar destinado a convertirse en el hommás grande del mundo, y continúa coendo más asesinatos. Lo detienen, lo lenan a muerte, y a último momento se ende la ejecución de la sentencia y lo an a Siberia, donde prosigue su carrera lelitos, se mezcla con muchas mujeres; , una vez más, bajo la influencia de la ión, borra sus crímenes mediante una de grandes obras humanitarias. *La de un Gran Pecador* no se escribió ca, y sólo quedan unas pocas notas iminares, pero en ellas, como en tantas s notas de diversas épocas de su vida, amos las semillas de *Los Hermanos Kaazov,* que tanto tardaron en germinar.

N el otoño de 1880, cuando estaba terminando la novela, Dostoiewsky tenía uenta y nueve años, pero parecía mucho yor. La epilepsia lo había consumido. ando se sentaba frente al escritorio y prouía la tarea de la noche, iba empalideado y demacrándose cada vez más, hasque a la madrugada, cuando se acostaba, ecía un esqueleto con marcadas ojeras o sus ojos grises y hundidos. En la frenancha, en otro tiempo lisa, habían apaido protuberancias y arrugas, y tenía las nes también hundidas, como si las hubie-golpeado con un martillo. Todo él tenía ecto frágil. La piel era fina como papel, pómulos salientes, y los labios bien dijados a veces temblaban inexplicablemen-Por cierto que estaba viejo, viejo y agolo, y muy cansado; pero quien lo obsera de paso en la calle, cuando caminaba idamente, con los hombros ligeramente corvados, podría creer que era un hombre cho más joven. Durante todo el tiempo e había estado escribiendo *Los Hermanos aramazov* no había tenido un solo ataque epilepsia.

Desde luego que había padecido otros ma-: resfríos, fiebres, terribles ataques de ma, períodos de postración nerviosa durante los cuales le resultaba imposible escribir, imposible ordenar las ideas. En esos momentos solía mirar fija y tristemente la pila de manuscritos que estaba sobre la mesa, preguntándose si alguna vez podría terminar la novela. Para combatir el asma tomaba unas pastillas contra la tos llamadas pastillas Ems. Durante los períodos de abatimiento nervioso, sólo su mujer, Anya, podía acercársele. Anya era muy activa, tenía ojos grises y penetrantes y veinticinco años menos que su marido, a quien adoraba con devoción firme e invariable.

Noche tras noche trabajaba en su manuscrito, escribiendo precipitadamente con su mano fuerte y entumecida, garabateando a veces, dibujando los perfiles de sus personajes en los márgenes, de modo que sabemos exactamente cómo veía a esos personajes. Escribía a la luz de la vela: siempre tenía dos sobre el escritorio. Por lo general, había también un vaso de té con azúcar, que sorbía a intervalos; un vaso de ese té aceitoso y espeso le duraba toda la noche. En un cajón tenía algunas pasas, nueces, una caja de rahat-lucum y las inevitables pastillas. Cuando estaba inspirado, escribía sin interrupción durante tres o cuatro horas, y lo único que se oía era el ruido que hacía al mojar la pluma.

Su cuarto de trabajo era pequeño, tranquilo, horrible con ese aire de pasada grandeza. El escritorio de caoba, pesado, estaba colocado contra la pared, mirando a la puerta, porque Dostoiewsky tenía el temor de ser tomado desprevenido que tiene todo ex penado. Frente a ese escritorio había otro más pequeño, donde Anya o su secretario escribían lo que él les dictaba por la tarde o en las primeras horas de la noche. Justo detrás, mientras escribía, tenía un pesado armario en donde guardaba parte de su ropa, incluso un gabán liviano, de verano, que invariablemente usaba en vez de bata. Encima del escritorio había algunas fotografías pequeñas de él y de su mujer. Sobre la otra pared, en un marco dorado, una reproducción de la Virgen de la Sixtina. Debajo de la Virgen, una cama turca, larga y baja. Las ventanas estaban cubiertas por pesadas cortinas, y el piso, por un alfombra descolorida, nada más. El cuarto era tan pequeño, tan helado y poco acogedor, que rara vez recibía en él a las visitas. Las recibía en cambio en la sala contigua. No era elegante ese departamento del número 5 de Kuznechny Pereulok, situado en un sector poco distinguido de San Petersburgo: todo era viejo, de mal gusto, o comprado barato. Excepto algunos capítulos escritos durante las vacaciones de verano en Staraya Russa, *Los Hermanos Karamazov* fué íntegramente escrito en ese cuarto, tan frío como cualquiera de los descritos en sus novelas. Dostoiewsky era indiferente a las comodidades materiales: para él sólo existía el estudio inacabable de los Karamazov, la pluma, el papel blanco, las dos velas sobre la mesa y la certeza de que Anya estaba por ahí cerca.

LAS vacaciones de verano habían terminado, y el invierno, que llega temprano a San Petersburgo, se estaba acercando. El escritor se aproximaba al final, pero todavía estaba lejos del final. Febrilmente revisaba, cotejaba, redactaba, cambiando escenas enteras, estudiaba el desarrollo de un argumento secundario casi intratable, reflexionaba sobre varios finales posibles.

La obra no avanzaba tan bien como había esperado. Los parlamentos de gran juicio son de calidad eximia. En los últimos capítulos parece haber luchado por alcanzar el lirismo que asoma a intervalos en *Un adolescente,* pero que entonces casi siempre se le escapaba. Hay signos de precipitación y una sensación de esfuerzo tal como podría esperarse en cualquier otra de sus novelas; pero en *Los Hermanos Karamazov* hay una música grave y sonora, y a Dostoiewsky le interesaba mantener un ritmo lento, una marcha firme y pesada hasta el final. A mediados de octubre escribía:

*He estado descuidando todo, hasta mis deberes más sagrados, para no hablar de mí mismo, con el único objeto de concluir mi obra. Son las seis de la mañana. La ciudad está despertando, pero yo no me he acostado todavía, y los médicos me dicen que no tengo que desgastarme a fuerza de trabajo ni estar inclinado sobre el escritorio durante diez o doce horas sin interrupción...*

Durante tres semanas más siguió trabajando, agotándose con revisiones constantes. El fuego se estaba apagando. Brilló por un momento en el grito admirable de Dimitri al final del proceso: "¡Juro por Dios y por el terrible Día del Juicio que no soy culpable de la muerte de mi padre!", y volvió a brillar en el último grito extático: "¡Viva Karamazov!", pero entre esos dos gritos hay muchos pasajes áridos en los cuales Dostoiewsky parece dudar de sus propios fines. Gran parte del juicio es tan sólo periodismo: peor aún, es periodismo de segunda mano, ya que mucho se basa en informaciones de los diarios acerca del proceso a Vera Zasulich por la tentativa del homicidio del General Trepov en enero de 1878, mes en que Dostoiewsky empezó la novela. Cuidó en forma desusada de que su relato del juicio fuera exacto en todos los detalles, y hasta envió copias de los capítulos concernientes a unos abogados para que lo aconsejaran y los corrigieran. Le preocupaba la precisión, el procedimiento exacto, los métodos de la justicia. Nunca le habían preocupado esas cosas. Tres cuartas partes de la novela están escritas con esa claridad violenta e implacable de una imaginación indagadora que podía escarbar en las grietas más remotas del alma humana. Pero la claridad se estaba desvaneciendo, el periodista que había en él ocupaba su lugar, y se estaba volviendo descuidado.

También estaba mucho más enfermo de lo que sospechaba. Tenía extrañas fiebres y agitaciones repentinas parecidas a sus ataques de epilepsia. No exageraba al decir que trabajaba diez o doce horas por día, obligándose a un esfuerzo que le dañaba la espalda. Aun Anya, que pocas veces intentaba apartarlo del escritorio, se lamentaba de que estaba más ojeroso que de costumbre, y le rogaba descansara. Dostoiewsky se negaba a descansar. Tenía que terminar la novela a cualquier precio. Por último, el 8 de noviembre llegó el enviado del *Russky Vestnik* y se mandaron imprimir los últimos capítulos. Con el manuscrito del epílogo, Dostoiewsky envió un mensaje al director diciéndole que se sentía mejor de lo que se había sentido desde hacía mucho tiempo, y que esperaba seguir escribiendo durante veinte años más. Le dijo a Anya que se tomaría un breve descanso, que dedicaría los próximos dos años al *Diario de un Escritor,* esa miscelánea de reflexiones y recuerdos que escribía esporádicamente cuando abandonaba las novelas, y que pasado ese tiempo empezaría el segundo tomo de *Los Hermanos Karamazov.* El primero se refería a los años medios de la década del 60; el segundo alcanzaría la época contemporánea.

Dostoiewsky había planeado su programa con un admirable sentido de la verdad de la situación. Estaba en la cima de su fama y su influencia. Todavía tenía deudas, pero la publicación del libro, que hasta el momento sólo había aparecido mensualmente en el *Russky Vestnik* en forma de folletín, probablemente le reportaría dinero suficiente para estar tranquilo por un tiempo. Tenía relaciones importantes en círculos cortesanos, donde los capítulos religiosos de las novelas habían sido recibidos con entusiasmo: y algunas damas distinguidas habían hecho un culto del santo Alyosha. Pobedonostzev, el Procurador del Santo Sínodo, hasta había insinuado que Dostoiewsky había cumplido una gran obra en pro del gobierno y de la iglesia, y que sus habilidades artísticas serían recompensadas "en los círculos más altos". Esperaba que la sola publicación del *Diario de un Escritor* le proporcionaría lo suficiente para vivir. Tenía por delante dos años de ocio y la compañía de aristócratas cultos, porque la aristocracia, que veía en él al defensor de sus privilegios, lo reverenciaba tanto como los estudiantes, para quienes era una figura de protesta, el dirigente espiritual de "la conspiración contra el zar". Dostoiewsky no se veía ni como lo uno ni como lo otro. Era un profeta, que guiaba tanto a los aristócratas como a los estudiantes hasta un poco más cerca del Reino de Dios sobre la tierra.

Era un hombre sin modestia. Sabía que estaba en la cumbre de su fama y de sus facultades, y que el *Diario de un Escritor* sería escuchado en toda Rusia. Lo que no sabía es que le quedaban sólo dos meses de vida.

## II

El 5 de febrero de 1880 un ebanista de origen campesino, Stepan Khalturin, encendió una mecha unida a una carga de dinamita en una de las habitaciones del sótano del Palacio de Invierno y salió tranquilamente del edificio. Eran casi las seis y media de la tarde, y en la ciudad ya había oscurecido. A esa hora el zar se estaba preparando para comer en el gran Salón Amarillo, demorado por una recepción ofrecida al Gran Duque de Hesse y al príncipe Alejandro de Bulgaria, y no se hallaba en la comida cuando explotó la dinamita, que destrozó mil cristales de las ventanas y mató a once de los sirvientes y guardias del palacio. De los numerosos ataques terroristas al zar, ése fué el más espantoso y el que estuvo más cerca de lograr su objetivo.

Dostoiewsky, como todos en San Petersburgo, oyó la explosión, que lo inquietó pro-

fundamente. No simpatizaba con los rebeldes, sino que miraba con despego burlón la guerra entre la corte y los estudiantes. Temía sobre todo lo demás la caída en la anarquía, el gobierno caótico de un puñado de revolucionarios empedernidos que tomara posesión del poder careciendo de sentido de responsabilidad hacia la Iglesia o las tradiciones permanentes de Rusia. Admiraba al zar, y al mismo tiempo le resultaba inevitable pagar el tributo de una admiración callada por los estudiantes. Los comprendía muy bien. En *Los Poseídos* describe a un grupo de vehementes revolucionarios dominado por un rebelde talentoso y despiadado, para el cual le sirvió de modelo el famoso Sergey Nechayev, detenido y condenado a prisión perpetua en la fortaleza de San Pedro y San Pablo unos años antes.

Dos semanas después de la explosión en el Palacio de Invierno, Alexey Suvorin se presentó de visita en el departamento de Dostoiewsky. Era buen mozo, estaba bien vestido, había sido siervo, luego maestro, y a los cuarenta y un años había llegado a ser director del diario más influyente de San Petersburgo. Lenin lo odiaba lo suficiente como para llamarlo "ese millonario sinvergüenza y terco que apoya a la burguesía". Chekov, que lo quería, decía: "Nunca nadie ayudó más a nuestros escritores rusos: a nadie debemos estar más agradecidos." Dostoiewsky confiaba tanto en él que solía cambiar cn Suvorin sus pensamientos más ocultos.

Estaba trabajando cuando le anunciaron la visita, pero salió del estudio para reunirse con Suvorin en la sala. Este último observó que Dostoiewsky estaba traspirando como si acabara de salir de un baño turco.

Se saludaron, se sentaron junto a una mesa redonda, y hablaron de negocios. Suvorin era director del *Novoye Vremya*, y en sus prensas se estaba imprimiendo el *Diario de un Escritor*. Dostoiewsky liaba cigarrillos sobre la mesa. Parecía perdido en sus sueños. De pronto levantó la vista y dijo: "Dime, Alexey Sergeyevich, ¿qué harías tú si estuvieras mirando los retratos de la vidriera de Daziaro, y hubiera junto a ti otra persona que también finge mirar los retratos, y de pronto alguien viniera corriendo hasta él y dijera: "¡Pronto va a explotar el Palacio de Invierno! ¡Acabo de colocar una bomba!" ¿Qué harías tú?"

Suvorin sonrió. Otras veces había oído a Dostoiewsky decir cosas semejantes, y sabía que no esperaba de él respuesta alguna.

—Escucha—prosiguió Dostoiewsky—, ahí están esos dos hombres, tan agitados que no nos prestan atención, ni siquiera bajan la voz. Pero dime, ¿qué deberíamos hacer? ¿Deberíamos correr hasta el Palacio de Invierno y advertirles, o informar a la policía? Imagina que hay un alguacil parado ahí cerca. ¿Deberíamos ir y decirle que arrestara a los hombres? ¿Lo harías tú?

—No.

—Yo tampoco. Pero sigo preguntándome por qué. ¡En verdad que es una cosa terrible! Va a haber un crimen terrible. Seguramente deberíamos hacer algo. Cuando llegaste, estaba liando cigarrillos, pero todo el tiempo he estado pensando en esto, y pensé en todas las razones que me llevarían a impedir el crimen—razones de peso, esenciales—y luego pensé en todas las razones por las cuales no haría absolutamente nada. Y en realidad, es porque hacer algo sería perfectamente ridículo. ¿Por qué? Porque temería se me tomara por delator. ¡Imagínate! Voy al Palacio de Invierno, me miran, me preguntan y repreguntan, me ofrecen una recompensa, o tal vez sospechen que soy cómplice. Se publica en los diarios: "Dostoiewsky delata a los delincuentes." ¡Qué absurdo! Es una cuestión policial. Después de todo, les pagan para eso. Los liberales no me perdonarían jamás: me harían desesperar y me atormentarían hasta la muerte. En este país todo es anormal: por eso suceden estas cosas, y nadie sabe cómo comportarse, no sólo en las circunstancias más difíciles, sino en las más simples. Me gustaría escribir sobre esto. Podría decir gran cantidad de cosas, agradables y desagradables, sobre la sociedad y el gobierno, pero es claro que no lo haré. ¡En Rusia no le está a uno permitido hablar de las cosas más importantes!

La conversación recayó sobre *Los Hermanos Karamazov*. Dostoiewsky insinuó que Alyosha se uniría a los revolucionarios y quizá cometería algunos delitos, pero no entró en detalles. Suvorin tuvo la extraña sensación de que su amigo realmente había visto a los revolucionarios que habían planeado la explosión del Palacio de Invierno pocos minutos después de la colocación de la bomba (1). Por otra parte, como bien sabía, Dostoiewsky solía inventar escenas impulsivamente, introduciéndolas en la conversación como si realmente hubieran ocurrido. También estaba planteando un acertijo moral, y sus novelas estaban llenas de tales acertijos. Suvorin no insistió en una respuesta.

Once meses más tarde, durante el último de su vida, Dostoiewsky tuvo otra entrevista con Suvorin. Otra vez volvieron a discutir cuestiones de negocios, y una vez más la conversación recayó sobre *Los Hermanos Karamazov*. Suvorin insinuó que la novela prefiguraba muchas cosas futuras: estaba impregnada de una especial clarividencia, de un sentido pavoroso del destino que le esperaba a toda la nación.

—Tienes razón—exclamó Dostoiewsky—. Si crees que hay una gran clarividencia detrás de mi última novela, espera a leer la continuación. Estoy trabajando en ella ahora. Lo sacaré a Alyosha Zaramazov de su santo refugio en el monasterio y haré que se una a los nihilistas. ¡Mi puro Alyosha matará al zar!

Suvorin no nos cuenta nada más sobre esa entrevista, y el mismo Dostoiewsky guardaba un silencio desconcertante acerca de la dirección que tomaría el segundo volumen. Tenemos sólo la prueba de sus cartas y las conversaciones casuales durante los últimos meses de su vida. El breve epílogo de *Los Hermanos Karamazov*, consistente en no más de veintitrés páginas en el número de noviembre del *Russky Vestnik*, había aparecido, intercalado entre un ensayo sobre los viajes por Europa de Pedro el Grande y un poema titulado "Un idilio londinense", de Robert Buchanan, y por entonces todo el mundo preguntaba por el segundo volumen. El nombre de Dostoiewsky estaba en todas las bocas. La gente hablaba de los Karamazov como si realmente existieran. Las figuras trágicas ya habían entrado en la corriente de la literatura y de la conciencia rusas.

Dostoiewsky parece haber pasado gran parte de los primeros días de descanso meditando acerca del segundo volumen. A menudo hablaba de él con su mujer, entrando en bastantes detalles. En sus recuerdos, Anya menciona cómo discutía su marido ese segundo volumen "con gran vehemencia", pero en lo referente al proyecto que estaba tomando forma en su mente, sólo dice que "los personajes reaparecerían veinte años después, casi en nuestros días, y durante el intervalo se las habrían ingeniado para lograr grandes cosas." Dostoiewsky escribió a Pobedonostzev que el segundo tomo trataría de "un Cristo no crucificado". Esas afirmaciones son en realidad los únicos indicios que tenemos sobre la forma que revestiría el segundo volumen, aparte de algunas sugerencias que se encuentran en los pasajes proféticos de *Los Hermanos Karamazov*. Hay pasajes deliberadamente proféticos que pintan la suerte de los tres hermanos, y es razonable creer que Dostoiewsky tenía intención de que se cumplieran las profecías.

La intención de que en el segundo volumen Alyosha fuera la figura central es clara: el libro pintaría las tribulaciones de un hombre bueno en un mundo entregado al mal natural. Alyosha no era un santo puesto que era un sensual como su padre y sus hermanos; pero alcanzaría la santidad. En uno de sus últimos encuentros el padre Zósimo había profetizado el rumbo que tomaría su vida:

*"Todavía tienes un largo camino por delante. Tendrás que casarte, también, y tendrás que pasar por todo eso antes de volver otra vez. Tendrás que hacer muchas cosas. Pero no dudo de ti, y por eso te envío al mundo. Cristo está contigo. No lo abandones y él no te abandonará. Este es el último mensaje que te doy; en el dolor busca la felicidad. Trabaja, trabaja incesantemente."*

Sobre tan escasos indicios los críticos alemanes han levantado edificios especulativos. Han resucitado las notas imprecisas para *La Vida de un Gran Pecador* con el propósito de cubrir de carne el esqueleto débilmente perceptible. Adivinamos que Alyosha se casaría con Lisa y regresaría, quizá herido o muy enfermo, al monasterio, donde acabaría sus días como el padre Zósimo, rodeado por un rebaño de niños que lo adorarían. Suvorin pensaba que Alyosha era un revolucionario empedernido, a quien sus crímenes llevarían al cadalso; Pobedonostzev creía que llevaría una vida santa y tranquila, derramando beneficios alrededor de sí. Es posible que ambos tuvieran razón en parte. También es posible que Dostoiewsky no tuviera ni la más remota idea acerca de la forma que por último cobraría su novela.

Ese invierno se lo ensalzó como nunca. En el verano, había sido el disertante principal durante las celebraciones en honor de Pushkin que habían tenido lugar en Moscú, y su discurso, impreso en una edición especial del *Diario de un Escritor*, se
citaba en toda Rusia. Su fama como au
de *Los Hermanos Karamazov* era sólo ig
lada por su fama como profeta que ha
anunciado la unión de todos los rusos
una era de hermandad y paz. Siempre q
aparecía en público le pedían que recit
"El Profeta", el famoso poema de P
hkin. Empezaba a recitarlo con una v
baja y ronca, afirmándose poco a po
El último verso, "¡Inflama con tu pala
el corazón del hombre!", caía con efecto
trueno, sacudiendo el lugar, encendiendo
corazón de las gentes. Parecía un profe
era un profeta; y en su presencia las g
tes tenían conciencia de que nunca más a
recería otro como él.

Recitaba "El Profeta" en las reuniones
la condesa Sofía Tolstoy, la viuda del p
ta, una mujer culta, inclinada a las f
ciones teatrales de aficionados; y D
toiewsky convino en desempeñar el pa
del santo asceta en la representación
la pieza de su marido, *La Muerte de I*
*el Terrible*. Se trata de un papel sin
portancia: el asceta aparece sólo una v
Iván el Terrible está a punto de mori
desvaría. Ha matado a casi todos sus a
gos y cómplices, y de pronto recuerda
treinta años atrás había mandado a la c
cel a un asceta por profetizar su suc
Iván ruega al ermitaño que lo ayude.
ermitaño contesta: "Llama a tus amig
"No tengo amigos—dice Iván—, porque
dos han muerto, o están desterrados, o
han pasado al enemigo. ¿Cómo es que
has sabido estas cosas?" Y el ermitaño
ponde:

*¿Cómo habría de saber? Mi celda era*
*[cerr*
*Puerta contra el mundo, donde sólo el si*

*Penetraba esas paredes oscuras y espectr*
*Oía el rugido de la tormenta de Dios*
*Y el débil toque de las campanas del*

Hicieron bien en elegir a Dostoiew
para ese papel: él había oído la torm
de Dios y el toque de las campanas del t
plo, y durante muchos años había vi
oscuramente solo en su celda. Concurr
los ensayos de la pieza, que se habría
representar el primer domingo de febr

El 16 de diciembre Dostoiewsky fué
cibido por el zarevich, a quien le dió
ejemplar de *Los Hermanos Karamazov*.
se había encontrado extraoficialmente
él en algunas reuniones, pero ésta fué su
mera presentación formal a ese hom
grandote y tumultuoso, de mejillas col
das, que pronto ocuparía el trono. El
revich era afable. Lo felicitó por el é
de la novela e hizo algunas averiguaci
para saber si Dostoiewsky sería un pre
tor adecuado para sus hijos. Las averi
ciones no dieron ningún resultado,
Pobedonotzev convenció al zarevich de
concurriera a una conferencia que D
toiewsky daría una semana después. El
revich se aburrió y se fué. A través
Gran Duque Constantino Constantino
sobrino del zar, hombre excepcionalm
dotado y que escribía excelente poesía
estableció una relación más agradable
la familia imperial. Salvo Catalina la G
de, el joven Gran Duque era el único m
bro de la familia imperial que tenía tal
literario. Dostoiewsky lo conocía desde h
por lo menos un año, y a menudo había
mido en su palacio. Terminado *Los Her*
*nos Karamazov*, se renovaron las in
ciones a comer. Dostoiewsky se movía
círculos elevados. Todos los sábados po
noche se encontraba con Pobendonos
para discutir sobre religión y política, y
dos los domingos por la tarde había
ciones de teatro en casa de la condesa S
Tolstoy.

Desde luego que había visitas menos
nentes, entre ellos el joven poeta Di
Merezhkovsky, que fué a verlo poco
pués del encuentro con el zarevich.
rezhkovsky estaba en los comienzos d
carrera literaria, y pidió consejo a
toiewsky. "No puedo darle ningún co
jo—le respondió Dostoiewsky—, salvo
te: para escribir hay que aprender a suf
Merezhkkovsky se conmovió profundam
con estas palabras. En otro momento
habría sentido como un insulto, pero
entonces provenían de un hombre que
dentemente estaba muy enfermo, con el
tro marcado por el dolor: era un r
tan delgado y destruído que en cierto n
parecía un cuadro de todo el sufrimiento
decido en Rusia, con una frente nudo
hendida, una verruga sobre la mejilla
recha, ojos de un gris ahumado, "con
mirada empañada y una pesadez indeci
"Lo más penoso de su rostro—diría más
de Merezhkovsky—, era una especie d
movilidad en medio del movimiento
empeño detenido y petrificado en el c
del esfuerzo." En un momento de la
versación, Merezhkosvsky le preguntó s
cribía con facilidad. "No—respondió
toiewsky con voz temblorosa—. Ultimamente, le aseguro que se me ha vuelto aborreciblemente difícil."

Merezhkovsky abandonó la casa



(1) Daziaro era un negocio de fotografías situado en la esquina de la Nevsky Prospekt y la plaza del Almirantazgo. Se sabe que Stepan Khalturin se encontró con Zhelyabov, el jefe del partido revolucionario *arodnaya Volya*, poco después de encendida la mecha. Khalturin, habitualmente impasible, estaba nervioso y excitable cuando se encontró con Zhelyabov, y era perfectamente capaz de divulgar su secreto. Es entonces posible que Dostoiewsky haya alcanzado a oír la conversación sostenida entre ellos.

# LOS ESCITAS

ALEXANDRE Blok (1880-1921), pertenece a la segunda generación simbolista, al lado de André Biély (1880-1934), y de Viatcheslav Ivanov (1866-1949). Estos tres poetas soportaron la influencia de Vladimir Soloviev. Blok poseía una sensibilidad muy aguda. Su padre había sido profesor de Derecho y músico (bastante excéntrico, según Pierre Pascal), y el abuelo materno director de la Universidad de San Petersburgo. Liouba, la hija del químico Mendeleiev, fué su mujer, y desde que se enamoró de ella la identificó con «la mujer revestida de sol», de la que habla el Apocalipsis. A ella, «la divina Sophia», dedicó «A la hermosa mujer» (ochocientos maravillosos poemas). Blok escribe el 25 de enero de 1901: «... Ella se me aparece realmente. Y la que está allí viva deviene Alma Universal...» (Palabras adecuadas a un simbolista.)

Blok entra en contacto con Boris Bougaev y con Serge Soloviev, sobrino de Vladimir. Surgen así los Argonautas. Poco antes de 1905, sobreviene la ruptura entre Blok y Biély. Tuvo gran parte en ello la pasión de Biély por Liouba. Luego de 1905, encontramos a un Blok decepcionado ante la «Hermosa Mujer». Donde mejor se representa el Eterno Femenino es en las prostitutas. A estas decepciones corresponden los poemas de «La alegría inesperada». En 1907, el Eterno Femenino emigra a Natalie Volokhova, joven actriz, que inspira «La máscara de nieve» (treinta composiciones escritas en dos semanas). En 1908, Blok reniega de todo.

En 1918, Alexandre Blok va a dar lo mejor de su genio: «Los Doce» y «Los Escitas». En estos poemas señala los efectos que habrá de producir, en la esfera de los problemas vitales, la Revolución.

Blok, que no está traducido al castellano, es uno de los más grandes poetas del siglo XIX. Insertamos aquí la traducción de «Los Escitas», hecha para nosotros por Leopoldo Azancot. Nos permitimos adelantar que Azancot ha consumado una «hazaña poética», pues, muy inteligentemente, no ha partido del texto con objeto de encontrar el equivalente castellano, sino que ha creado una poesía de pie forzado que coincidiera con el sentido profundo de aquél. Más que como el guante a la mano, la traducción de Azancot—la lengua castellana—se adapta como una hermosa piel a la inspiración del gran poeta ruso.

*Vosotros sois millones—nosotros, miríadas y miríadas...*
*¡Intentad destruirnos!*
*Sí, somos escitas, bárbaros asiáticos*
*de mirada ávida, pastores cejijuntos.*

*Siglo a siglo—un instante para nosotros—*
*entre Europa y los Mongoles,*
*con docilidad, hemos ido levantando*
*el escudo de nuestras espaldas.*

*Mientras, dominando el fracaso que acarrean los ciclones,*
*vosotros habéis forjado vuestro poderío*
*sin tomar en cuenta los cataclismos*
*de Mesina o Lisboa.*

*Vueltos hacia el oriente durante todo este tiempo,*
*robando, atesorando nuestras riquezas y burlándoos encima de nosotros,*

*sólo habéis esperado la ocasión*
*de poder asestar en contra nuestra*
*las bocas y la potencia de toda vuestra artillería.*

*Ha llegado la hora en que la desgracia emprende su vuelo.*
*Cada instante nos trae nuevas amenazas.*
*Pero yo sé que llegará un día*
*en que de todos vuestros ídolos se olvidará el recuerdo.*

*¡Detente, Viejo Mundo! ¡Hay tiempo aún!*
*Detente tú, torpe, voluptuoso y triste,*
*como hiciera el sabio Edipo ante la Esfinge*
*en el límite fatal.*

*Rusia, esa esfinge que ríe*
*con dolor y pena mientras se desangra,*
*te mira desesperadamente*
*con odio y con amor.*

*Amar. ¿Sois aún capaces de amar,*
*de amar con los pulsos estremecidos,*
*de amar como amamos nosotros?*
*¡Ay! Os habéis olvidado de ello.*
*El amor real, que mata y que devora,*
*es sólo fábula y leyenda ante vuestros ojos.*

*Nosotros, en cambio, sí; nosotros lo amamos todo:*
*el ardor de las cifras frías y el don de las visiones místicas;*
*las finuras del espíritu francés*
*y las profundidades macizas del áspero genio germánico.*

*Yo me acuerdo del infierno urbano que es París,*
*de las ventolinas venecianas,*
*de los naranjales, aromados lejanamente,*
*y de Colonia, con su puerto y las brumas.*

*Sí, nosotros amamos la carne, su gusto y su color,*
*su aroma, mortal y sordo.*
*¿Es culpa nuestra si vuestro esqueleto amenaza con romperse*
*bajo la fuerza de nuestro afectuoso, pero torpe abrazo?*

*Con una sola mano*
*imponemos la brida a los piafantes garañones o a los asnos rebeldes.*
*Los domamos o los desjarretamos.*
*Y así también hacemos con los cautivos indóciles.*

*Venid hacia nosotros, os abrimos los brazos*
*¡olvidad los horrores de la guerra!*
*Ahora que hay tiempo: ¡soltad las armas!*
*Seremos hermanos, camaradas.*

*Si no, ¡tenemos nosotros tan poco que perder y*
*somos capaces de tantas cosas!*
*Durante siglos seréis maldecidos*
*por vuestros tristes descendientes.*

*Ocultos en la espesura de los campos y los bosques,*
*desde lejos, nos burlaremos de vosotros con gestos y muecas.*
*De esa forma podremos mostrar a los pueblos de Occidente*
*nuestra gesticulante máscara asiática.*

*Venid, venid, venid hasta el Ural.*
*El campo está libre—dejemos la palabra*
*a las máquinas de acero en las que silba lo esencial*
*de cara a la horda de los Mongoles.*

*No, ya no seremos más para vosotros un escudo.*
*Sin tomar parte en vuestros asuntos,*
*iremos a contemplar con nuestros ojos impasibles*
*los sobresaltos mortales de vuestros combates.*

*Recordad que nosotros no nos movimos cuando pasaron los Hunos,*
*que les dejamos hacer,*
*que les dejamos quemar, robar y asar para sus perros*
*la comida de vuestros hermanos.*

*Por última vez, Viejo Mundo, ¡detente!*
*Al banquete solemne del trabajo y de la vida,*
*al festín amistoso, mi laúd bárbaro te convida*
*por última vez.*

(Traducción de Leopoldo Azancot.)

## *Bibliografía*

POESIA.—Primero, Segundo y Tercer Libro de Versos (1898-1916). Represalias (1911-1919). Los Doce (1918). Los Escitas (1918).
TEATRO.—Dramas Líricos (1906). El Canto del Destino (1908). La Rosa y la Cruz (1912).
ARTICULOS Y ENSAYOS.—Artículos líricos (1906-1909). Estado actual del Simbolismo ruso (1910). Los últimos días del Antiguo Régimen (1917-1918). El Arte y la Revolución (1918). La Caída del Humanismo (1919).
DIARIOS Y CORRESPONDENCIA.

---

con la sensación de que el fin estaba cerca. También hubo otros a quienes llenó de espanto la tirantez de sus rasgos. Nikolay Strakhov, primero su [...]igo íntimo y luego su biógrafo, se en[...]tró con Dostoiewsky en una de las re[...]ones aristocráticas. "Estaba extraordina[...]mente delgado y consumido—escribió [...]akhov—. Se cansaba fácilmente, y era [...]ro que sólo lo sostenían sus nervios. Su [...]rpo había llegado a un estado tal de [...]bilidad que todos pensábamos que un solo [...]pe lo derribaría, aunque fuera un golpe [...]y leve."
[...]in embargo, Dostoiewsky se conducía [...]mo si gozara de perfecta salud. No sufría. [...] cuando en cuando sobrevenían momen[...] inexplicables de debilidad, y entonces [...] recostaba en la cama turca después de [...]zar una frazada y una almohada del ca[...]n que había debajo, y dormía un rato. [...]ientras trabajaba en los últimos capítulos [...] *Los Hermanos Karamazov* no había te[...]do tiempo de jugar con sus hijos, Lyubov [...] Fyodor. Durante los últimos días le gus[...]ba conversar con ellos, y le gustaba es[...]cialmente leerles las historietas cómicas [...]e se publicaban en un semanario para [...]ños llamado *La Libélula*. Había llegado [...]un acuerdo con su mujer: ninguno de los [...]s hablaría sobre su salud.

ASÍ pasó diciembre, y en enero todavía se hallaba bien de ánimo. Hacia mediados de mes empezó a trabajar en el número siguiente del *Diario de un Escritor*. Como siempre, se permitía la más absoluta libertad, tratando cualquier tema que le pasara por la cabeza—economía, política, estrategia militar, las relaciones entre Rusia y Europa, el orgullo de las gentes de San Petersburgo en relación con el resto de Rusia. Exigía a las clases dirigentes que comprendieran sus deficiencias. Había demasiados burócratas; cuatro podrían hacer el trabajo de cuarenta, y ¡qué ahorro significaría! Los campesinos necesitaban ayuda. ¿Era cierto que los hombres del gobierno habían sondeado sus corazones y habían comprendido la naturaleza de la gente del campo, que es la única que proporciona alimentoy sustento para todos los rusos, y posee tan gran calidad espiritual que todos deberían temblar ante ellos? Pedro el Grande había hecho que Rusia mirara hacia Occidente, pero los europeos siempre habían despreciado a los rusos. Bueno, era culpa de los europeos, que nunca habían comprendido las inmensas posibilidades espirituales de los campesinos rusos. El general Skobelev había ganado una importante batalla contra los turcomanos en Asia Central, y la noticia, llegada a San Petersburgo en diciembre, había entusiasmado a la gente sólo moderadamente. La noticia de la victoria, por el contrario, debería haber sido considerada como una señal celestial, como una gran profecía: ¡el futuro de Rusia estaba en el despertar de Asia! En cuanto a los europeos:

"Desde luego que comprenden que nuestros hombres de ciencia han realizado un trabajo notable y hasta trabajos que se han puesto al servicio de la ciencia europea. Pero si bien admiten que tenemos algunos científicos de talento, nunca se permitirán creer que podemos dar hombres de genio y conductores de la humanidad como Bacon, Kant y Aristóteles. Se niegan a creerlo porque se niegan a creer en el valor de nuestra civilización, y no saben nada de nuestro florecimiento futuro.

Y en todo esto tienen razón, porque no tendremos un Bacon, un Newton ni un Aristóteles hasta que nosotros mismos no hayamos señalado el camino de nuestro progreso y seamos espiritualmente independientes; y esto es verdad también con respecto a nuestras artes y nuestras industrias. Europa siempre está dispuesta a elogiarnos, pero nunca reconocerá que pertenecemos a Europa, porque nos desprecia, abierta o encubiertamente, considerándonos de raza inferior. Nos desprecia en particular cuando extendemos los brazos hacia ella en fraternal abrazo.

Con todo, es enormemente difícil apartarse de "la ventana a Europa"; y ése es nuestro destino. Entretanto, Asia nos llama. ¡Si sólo comprendiéramos lo importante que Asia es para nosotros! Asia, nuestra Rusia asiática; ¡una planta enferma, pronta a renovarse, a resucitar, a transformarse! Necesitamos ante todo un principio nuevo, una nueva visión."

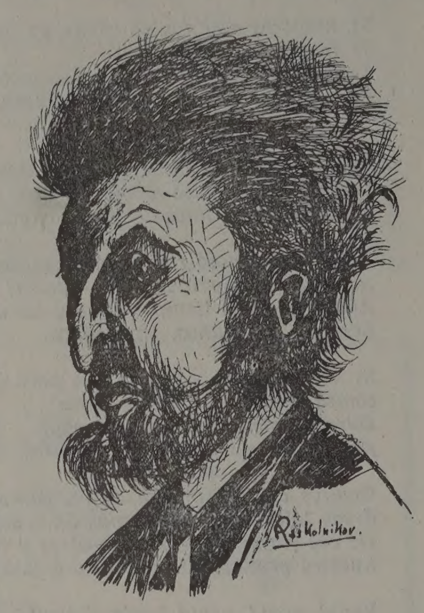
Así, soñando con los espacios inmensos de una Rusia limítrofe de Persia y la India, escribía constantemente la noche entera, haciendo una pausa a veces y preguntándose qué harían los censores con esas páginas desorganizadas y apasionadas en las cuales atacaba a los burócratas y defendía a Europa, "nuestra segunda madre", contra los eslavófilos, para defender luego a los eslavófilos contra el resto del mundo.

Había retomado su paso, gozaba, escribía con tanto vigor como siempre. Sí, retomaba el antiguo ritmo, escribiendo todas las noches y durmiendo hasta tarde por la mañana. Se levantaba alrededor de las once, cantaba alegremente en el baño con su voz de graznido mientras se arreglaba, tomaba un vaso de té caliente y después se encaminaba al estudio para echar un vistazo a las páginas que

# Prólogo al «Diario», por R. Cansinos Assens

*DOSTOYEVSKI ERA UN periodista, pero de una categoría superior, en el sentido en que esa palabra se reviste de calidad filosófica. Era un hombre que tenía una idea, una Idea, con mayúscula, al modo platónico, y perseguía su realización en los nimios hechos cotidianos, de la misma manera que puede verse un plenilunio roto en los mil charcos de la lluvia. Los hechos cotidianos que el periodista comenta e interpreta al día o al mes son siempre menudos, pues lo que da su importancia a los sucesos es el tiempo, el tiempo, que regula toda gestación, biológica o psíquica. Lo que distingue al periodista-filósofo del simple periodista es que aquél contempla los hechos con una perspectiva histórica, anticipándose al proceso de su gravidez y adquiriendo así, naturalmente, fueros de profeta, mientras el simple periodista es un mero anotador de sucesos, un escribano de la actualidad, sin lontananzas ni horizonte. El periodista, al modo como lo era Dostoyevski, es un historiador que sabe dar volumen y trascendencia a los hechos al mismo tiempo que un pedagogo de clase superior, como todo historiador lo es, ya que su diagnóstico del hecho está saturado de ciencia y encierra una enseñanza. La vida para él es, con toda verdad, un teatro lleno de significación y sentido, un drama o un sainete, con su idea y su moraleja; un argumento y no un vano espectáculo de vociferaciones y gestos: el drama de Dios, cuyas intenciones trata de interpretar para deducir de él una dirección, una voluntad. Podrá equivocarse, desde luego, en sus apreciaciones; pero como se equivocan los sabios, de un modo muy distinto al vulgar error del ignorante. El verdadero periodista es, en suma, un filósofo de la Historia. Y por esta misma razón, un pedagogo, un maestro, un conductor de muchedumbres. Mientras en el simple periodista se agravan las deficiencias que Pascal asigna a todo el saber humano: los de ser parcial, fragmentario y sucesivo.*

*EL DIARIO DE UN ESCRITOR nos descubre todo el pensamiento político de Dostoyevski, hasta el punto donde ya confina con la utopía, con el terreno baldío, donde se detienen todos los sistemas, y que es donde han de edificar los constructores del porvenir al día siguiente de su triunfo. Dostoyevski no llega a decir la última palabra, es decir, el cómo se ha de realizar su postulado político; deja sin rematar ese argumento, análogamente a lo que con más de una novela le sucede. Pero la idea esencial de Dostoyevski ya está suficientemente expresada en* Los hermanos Karamásovi. *Dostoyevski convierte todo lo político y social al plano religioso; para él, la actitud religiosa es la primera, y todos los poblemas humanos los enfoca desde la colina mística. Todo depende, según él, del modo como el hombre se sienta unido a su Creador, exponente máximo de todas las criaturas, pues los*



*deberes del hombre y el amor del hombre son, en primer término, para con Dios, autor de cuanto existe. (Véase cómo hasta aquí se infiltra el sentido burgués de la propiedad.) Dostoyevski no concibe moral sin Dios, porque no la concibe sin inmortalidad del alma, ni ésta sin la existencia de Dios. De suerte que Dios es para él la condición primera de todo. Por eso, la noción de Dios ha de ser la base de todo el edificio social. Toda asociación de hombres debe ser una Iglesia. Piénsese lo que se quiera, Dostoyevski tiene razón, pues es siempre una emoción religiosa la que funda en su origen los estados, mejor dicho, las agrupaciones humanas, que luego llegan a ser estados y que en un principio son siempre iglesias, porque siempre se derivan de un sentimiento místico, geográfico o racial (o también temporal, en cuanto emoción de los antepasados del tiempo vivido en común). De la intensidad con que se mantenga ese sentimiento inicial depende la vitalidad de los estados, y de ahí que deliberadamente se tienda a conservarlos mediante la religión cívica de los aniversarios y efemérides.*

*PERO EL INTERES DEL* Diario *estriba en que nos da la palabra directa del novelista, su palabra de hombre, cargada de toda su responsabilidad, sin los equívocos inevitables de la obra de creación. El* Diario *es como el «ecce homo» de Dostoyevski. En él se nos revela en su ser efectivo, por lo menos en el modo de su más alta opción. Como todo retrato—físico o espiritual—, el* Diario *expresa la parte angélica, el super yo del novelista. En estas páginas le vemos despojado del elemento demoníaco que colabora en sus obras de ficción, del elemento disolvente que en ellas se mezcla a todo intento constructivo, dejando siempre su pensamiento en una zona precaria de duda, de dilema. Aquí, Dostoyevski es francamente afirmativo, dogmático. Es un hombre que cree en la vida y en la ultravida, en la Humanidad y en sus fines sociales. No siente ya hacia los demonios esa simpatía que en la novela han de inspirarle, aunque sólo fuere a título de muñecos, de criaturas nacidas de su magia creadora y que, a veces, podría tomarse por una adhesión. Podría decirse que en el* Diario *Dostoyevski se psicoanaliza, traduce en fórmulas claras y racionales sus instintos oscuros. Aquí es el creyente ortodoxo, el ciudadano, el patriota. Dogmatiza y hace pedagogía, misión que no puede realizarse sino con claridad y responsabilidad absolutas. El Dostoyevski del* Diario *es el Dostoyevski querido por el novelista, su personaje optativo, ideal, expuesto en exhibición franca. Exhibición que acaso le enajene simpatías, pues muchos preferirán el otro Dostoyevski ambiguo y enigmático de sus novelas, siempre un poco sospechoso de satanismo, el hombre de la duda y el dilema, siempre en perpetuo devenir, y para el que no hay nada enteramente definitivo y, por tanto, verdadero... Sí, más de un lector preferirá el inconsciente de Dostoyevski a sus racionalizaciones del* Diario. *Pero la figura del escritor no perderá interés por eso, sino todo lo contrario, pues, al desdoblarse en el contraste, se hace más rica y profunda... Y, además, este Dostoyevski del* Diario, *descendido a la vulgar palestra, escribiendo con la pluma del periodista, es todavía un escritor originalísimo, un temperamento excepcional, y por eso mismo, obligado a batirse siempre en posiciones antagónicas. Dostoyevski no es un vulgar ortodoxo ni un patriota vulgar. Su destino es la oposición y la antítesis.*

*EL DIARIO DE UN ESCRITOR comprende todos los trabajos publicados por Dostoyevski en distintas revistas:* El tiempo (Vremia), *fundado por su hermano Mijail Mijailovich;* El Ciudadano (Grachdanin) *y* La Cuota (Skladchina), *una especie de antología, editada para socorrer con el producto de su venta a las víctimas del hambre que en 1874 afligió a la región de Samara. En conjunto el* Diario *es una miscelánea copiosa, en la que hay de todo: artículos puramente periodísticos, de actualidad, comentando este o el otro acontecimiento político. Dostoyevski se hizo* extranjero *en* El Ciudadano: *críticas literarias, visitas a exposiciones de pintura, trabajos de puro reportaje, y también finos y profundos ensayos sobre arte, sobre moral, sobre sociología, en que se nos descubre de pronto la personalidad genial del novelista eclipsada momentáneamente en gacetillas y artículos de compromiso. También, a veces, como en* La Mansa*—esa poética y humana novelita—, el periodismo retrocede para ceder el puesto a esa cosa realmente sería que se llama literatura. Pero el interés especial del* Diario *es el de mostrarnos a Dostoyevski periodista, discurriendo a vuela pluma, cual todos lo hemos hecho, bajo el apremio de esa pistola del reloj y como si escribiéramos nuestro testamento, sobre los más diversos temas, interpretando la realidad con una prisa que nunca atosigó a sibila ni médico, emborronando cuartillas y dando al pesamiento esas dimensiones que debe tener para llenar el formato de una revista. Menos mal que el novelista tiene ya de antemano apercibido un rico fondo de ideas y convicciones, de donde saca en el momento preciso la teoría que le hace falta, de suerte que su improvisar es, en cierto modo, engañoso, y el periodista actúa disponiendo de la caja de doble fondo del escritor. Pero de todas suertes, resulta interesante verle manejar una pluma tan expedita con ese desenfado y esa confianza de quien está haciendo una labor volandera y no ha puesto al frente de sus cuartillas el título comprometedor de novela o drama, y esgrimir esa pluma con tanto garbo y destreza, sin incurrir nunca en esas pifias de los inexpertos en su esgrima.*

*El autor de* Los hermanos Karamásovi *salió airoso de la prueba menuda en que tantos grandes fracasan.*

● Fragmentos del prólogo que Cansinos Assens puso al «Diario de un escritor»: tomo III, *Obras Completas* de Dostoievski. *Aguilar*, 1953.

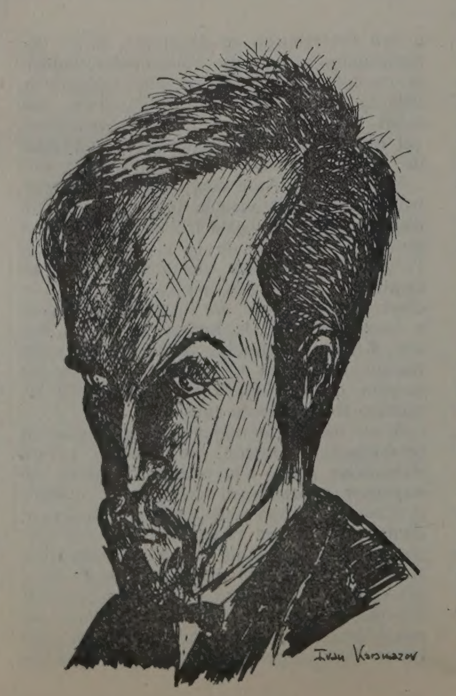
---

había escrito durante la noche. En las primeras horas de la tarde, el dictado, y la inevitable caminata que casi siempre lo llevaba hasta Ballet, la confitería de la esquina del Yekaterininskaya. Era goloso, y le gustaba llevar dulces a sus hijos. Había hecho planes para los próximos quince o dieciséis años de trabajo: el segundo volumen de *Los Hermanos Karamazov*, una autobiografía, un libro sobre Jesús, y siempre el *Diario de un Escritor*, que aparecería en cualquier momento que lo necesitara. Entre las muchas obras que esperaba terminar figura un largo poema en conmemoración de los muertos.

## III

Según Anya, la primera hemorragia se produjo bien entrada la noche del 25 de enero, y por causa de la lapicera. Tenía la costumbre de enrollar el papel de los cigarrillos alrededor de la lapicera, que se le resbaló de las manos, cayó al piso, y rodó debajo del pesado armario de caoba que estaba justo detrás del escritorio. Trató de alcanzarla, pero no la pudo encontrar, y empezó a mover el armario, que pesaba mucho. De pronto descubrió que estaba escupiendo sangre. La sangre era tan poca que decidió no despertar a su mujer, y se echó a dormir sobre la cama turca, como hacía tantas veces. A la mañana siguiente le contó a Anya lo sucedido. Estaba extraordinariamente pálido y evidentemente agitado. Anya envió a Pedro, el mandadero, en busca del doctor von Bretzel, el médico de la familia. Pedro regresó diciendo que von Bretzel había salido y no se lo esperaba de vuelta hasta las cinco.

Con gran sorpresa de Anya, su marido



se conducía como todos los días. Tomó su vaso de té caliente, abrió el diario de la mañana, conversó y jugó con sus hijos. En las primeras horas de la tarde, dos amigos íntimos, Apollon Maikov y Nikolay Strakhov, fueron a visitarlo. Dostoiewsky había terminado el *Diario de un Escritor* y esperaba publicarlo a fin de mes. Había habido dificultades con el censor, pero no graves. Después llegó al departamento Orest Miller, para recordarle que se había comprometido a hablar en la reunión en honor de Pushkin el domingo 29 de enero. Miller le sugirió que sería una excelente idea que recitara algunos versos de *Eugenio Oneguin*, la gran tragedia de Pushkin. Dostoiewsky se enfureció:

—No necesito que me digan qué tengo que recitar—exclamó—. ¡Sé exactamente lo que voy a hacer!

A Miller le molestó ese arranque. Anya oyó la disputa, corrió a la sala, y advirtió a Miller, que era muy excitable, que no le gritara a un hombre que evidentemente no se encontraba bien. Volvió la paz. Ya se había publicado el anuncio de que Dostoiewsky recitaría trozos de *Eugenio Oneguin*, y Miller se ofreció a corregirlo. Alrededor de las cinco se retiraron las visitas.

Poco antes de las seis, hora habitual de la comida, Anya entró en el estudio y halló a su marido sentado en la cama, con la mirada fija delante de sí. En el mentón y en la barba tenía gotas de sangre. Anya gritó con todas sus fuerzas: "¡Busquen al médico!" Los hijos—Lyubov tenía once años y Fyodor nueve—empezaron a gritar, y Dostoiewsky los tranquilizó mostránd[o] *La Libélula*, que acababa de llegar. H[abía] una caricatura de dos pescadores lucha[ndo] dentro de una red, y Dostoiewsky leyó [las] palabras escritas debajo—en Rusia los bujos siempre traían una breve leyend[a en] verso. Hacia las siete llegó el doctor Brezel y empezó a examinar al pacie[nte]. Estaba auscultándole el pecho cuand[o se] produjo otra hemorragia tan violenta [que] perdió el conocimiento. Tan pronto c[omo] se recobró, pidió a su mujer que man[dara] a llamar a un sacerdote.

—Tengo que confesarme y recibir los [úl]timos sacramentos—dijo, y su voz sonó [con] autoridad inusitada.

El departamento de la Kuznechny Pe[re]lok estaba a corta distancia de la i[gle]sia de Vladimirsky. El padre Megorsky l[legó] media hora después. Dostoiewsky se co[nfe]só, recibió los sacramentos bajo ambas [es]pecies, pan y vino, y permaneció un [rato] encerrado con el sacerdote. Después en[tra]ron al estudio su mujer y sus hijos [para] recibir su bendición. Pidió a los hijos [que] vivieran en paz, que se quisieran un[o al] otro y que cuidaran a su madre; y una [vez] que ellos salieron de la habitación, habló [tier]renamente con Anya, diciéndole que la [que]ría, agradeciéndole la felicidad que le [ha]bía dado y pidiéndole que lo perdonar[a si] alguna vez la había hecho sufrir. En [ese] momento entró el médico, y dijo que debía seguir conversando, porque el m[enor] movimiento o la menor emoción signif[ica]ban un peligro. Más tarde se llamó a[l] tal doctor Koshlakov, y ambos discuti[eron]

la salud del paciente. Convinieron en se encontraba irremediablemente mal ués de todo, sólo había perdido un le sangre, y todavía podía curarse la del pulmón que se había roto. El von Bretzel se quedó toda la noche ostoiewsky, y Anya se fué a dormir.

nartes 27 de enero, el paciente se ha- animado y ya no se hablaba de mo- taba alegre, hablaba dulcemente con jos, y preguntaba sobre las pruebas era del *Diario de un escritor*. En el irso de la tarde llegaron las pruebas imprenta de Suvorin, y Dostoiewsky m tiempo revisándolas. Sobraban siete nes en la última página, y Anya se ó para hacer las correcciones necesa- skobolev había logrado una victoria tra, y la última declaración pública ostoiewsky fué, como él quería, un grito de alabanza al ejército conquis- ruso. "¡En Europa éramos esclavos; ia seremos amos!"

etanto, por todo San Petersburgo se difundido la noticia de su enferme- llegaban visitas a preguntar por él. les permitía entrar al estudio, pero toiewsky le agradaba que fueran. De cuando Anya salía sigilosamente del o y les informaba acerca de la mejo- l doctor Koshlakov creía hallar signos ración definitiva, y opinaba que en manas el paciente se habría recobrado ompleto. Esa noche Anya durmió en lchón a los pies de la cama. A las de la mañana se despertó y vió a su o mirándola tristemente.

lace tres horas que estoy despierto rró—y todo el tiempo he estado pen- . Pero sólo en este momento acabo de ender que hoy moriré.

terrible angustia Anya se oyó a sí diciendo: "Querido, no deberías de- as cosas. Ya estás mejor, no hay he- gia, y probablemente todo marche como dice Koshlakov. ¡Por amor de no te atormentes con dudas. Te ase- que vivirás muchos años más."

No. moriré hoy! Enciende la vela, y dame el Nuevo Testamento.

mujer se acercó al escritorio y sacó blia encuadernada en cuero negro que bían dado cuando estaba en Siberia, nero. Dostoiewsky la abrió al azar, pidió que leyera las primeras palabras ue tropezara en la página. Anya leyó: , empero, se resistía, diciendo: ¡Yo ser bautizado de ti, y tú vienes a A lo cual respondió Jesús, diciendo: ne hacer ahora, que así es como con- que nosotros cumplamos toda jus-

Ves, Anya—dijo—. "Déjame hacer aho- Eso quiere decir que voy a morir.

las diez de la mañana se durmió, para rtar una hora más tarde con otra he- agia por la boca. Durante la tarde, su tro, un joven extraño, de tez amari- , llegó al departamento y trató de en- por la fuerza al estudio. Vociferaba ndo que su padre se moría y que ha- legado el momento de que el abogado a dar fe al testamento. Alejaron al tro y el día trascurrió apaciblemente, Anya y los niños arrodillados junto a ma. Cada tanto Dostoiewsky le susu- a su mujer: "Va a ser duro para ti..." las seis y media le entregó el nuevo mento a su hijo y lo bendijo. Permi- n a Apollon Maikov entrar al estudio, que hablara brevemente con su ami- También se permitió que otros visitantes n al moribundo. De pronto, alrededor as ocho, tuvo un leve estremecimiento, , escupió sangre, y perdió el conoci- to. Respiraba con mayor dificultad y uso se debilitaba. Murió exactamente a ocho y treinta y ocho.

sa noche lavaron el cadáver y lo vistie- con sus mejores ropas, colocándolo e una mesa de la sala. De la iglesia de dimirsky enviaron unos altos candela- dorados y un paño también dorado cubrir el cadáver; y el sacerdote re- el *panikida*, la oración por los muer- Fué tanta gente la que acudió a ren- e homenaje mientras yacía ahí, con las nos cruzadas sobre el pecho, que el aire la habitación era insuficiente para man- er encendidos los cirios; y entonces sa- on.

res días después, una multitud de treinta personas acompañó el ataúd al Lavra monasterio de Alejandro Nevsky. Los njes atravesaron las puertas del monas- o para recibirlo, honor generalmente re- vado al zar. Toda esa noche los estu- ntes velaron en la Iglesia del Espíritu nto. Lo enterraron al día siguiente.

Jn mes más tarde, los estudiantes arro- on una bomba al zar, mientras regresa- éste al Palacio de Invierno después de a revista. Había empezado la larga noche Rusia.

R. P.

*raducción de María Raquel Bengolea, en la revista argentina "Sur".)*

# EL DIARIO DE UN ESCRITOR

*PERO EL PUEBLO* PRECISA *QUE no se le ame tan sólo por sus sufrimientos, sino que se le ame a él mismo.* ¿Y qué significa amarle a él mismo? *"Quiere aquello que yo quiero, respeta aquello que yo respeto", he aquí lo que quiere decir y he aquí cómo os contestará el pueblo; de lo contrario jamás os reconocerá como suyo propio por mucho que os apesadumbreis por su suerte. También discernirá lo falso por mucho que pretendais seducirlo con compasivas palabras.*

*¡Oh!, ellos* [*los rusos europeístas*] *querían al pueblo sincera y cálidamente, pero a su manera, es decir, a la europea; alborotaban sobre la bestial condición del pueblo, de la inhumana situación de su esclavitud, pero creían de todo corazón que el pueblo nuestro era realmente bestia.*

*Puchkin amaba al pueblo no sólo por sus sufrimientos. Por los sufrimientos se compadece, pero la compasión va muy a menudo al lado del desprecio. Puchkin amaba todo cuanto amó ese pueblo, cuanto éste honró. Amó la naturaleza rusa hasta la pasión; hasta el enternecimiento amó la campaña rusa. Era, no un señor misericordioso y humano que compadecía al mujik por su amargo destino, sino un hombre que identificaba su corazón con el del hombre de pueblo, con su esencia, encarnando casi su figura. Disminuir a Puchkin como poetata, considerando que tendía al pueblo más bien histórica y arcaicamente, más consagrado al pueblo antiguo que al de la realidad, es erróneo y ni siquiera tiene sentido. En esos temas históricos y arcaicos* vibra tal amor y tal estima del pueblo, *que pertenecerán al pueblo eternamente, siempre, ahora y en el futuro, y no sólo a algún pueblo pasado perteneciente a la historia. El pueblo nuestro ama su historia principalmente porque en ella encuentra inconmovibles aquellas mismas cosas santas en las cuales sigue depositando hasta ahora su fe, no obstante todo cuanto soportó y sufrió.*

*EN el amor al pueblo encontraba* [*Puchkin*] *algo inmutable, una constante y sagrada salida para todo cuanto le atormentaba. Y siendo ello así parece que no encontró nada más sagrado, inmutable y verdadero ante lo cual inclinarse. No podía cifrar toda la autojustificación sólo en sus poemitas sobre el pueblo. Por eso se inclinaba ante la* verdad del *pueblo. Si no encontró en su vida nada más digno de amor que el pueblo, significa, por consiguiente, que reconoció* la verdad del pueblo, *y que la* verdad está en el pueblo *y que sólo reside y se conserva en él.*

*FUE Puchkin el primero que con su profundo, su penetrante y su genial espíritu y su auténtico corazón ruso, descubrió y anotó la característica más importante de la índole enfermiza de nuestro tipo de intelectual, históricamente descuajado del suelo, que se considera colocado por encima del pueblo.*

*... Sólo digo simplemente que el alma rusa, que el genio del pueblo ruso, le hacen tal vez el más capacitado de todos los pueblos para recoger la idea de una unión de toda la humanidad, del fraternal amor, de la posición imparcial que perdona lo hostil, distingue y excusa lo incompatible y concilia las contradicciones.*

*... A TODOS, a su debido tiempo, les espera eso mismo si no salen al salvador camino de las humildes relaciones con el pueblo.*

*¡Oh, no saben los pueblos de Europa en qué medida nos son caros! Y consecuentemente yo creo en esto: que nosotros, es decir, por supuesto, no nosotros, sino la futura gente rusa en el porvenir, comprenderemos unánimemente que llegar a ser un verdadero ruso va justamente a significar: tender a una completa reconciliación en las contradicciones europeas, mostrar una salida para la angustia europea en su alma rusa, de omnímoda humanidad y fuerza conciliadora, albergar en ella con fraternal amor a todos nuestros hermanos para pronunciar finalmente tal vez la definitiva palabra de la grande, general armonía, el concluyente acuerdo fraternal de todos los pueblos en las evangélicas leyes de Cristo. Sé, demasiado sé, que mis palabras pueden parecer exaltadas, exageradas y fantásticas. Así sea, pero yo no me arrepiento de haberlas pronunciado. Era menester que fueran expresadas y especialmente ahora, en el minuto de nuestro triunfo, en el minuto que honramos a nuestro gran genio, que precisamente encarnó esa idea en toda su fuerza artística. Por lo demás, se ha expresado ese pensamiento más de una vez, no es nada nuevo lo que digo. Sobre todo, todo eso parecerá presuntuoso: "¿Es a nosotros, por así decirlo, a nuestra indigente, a nuestra ordinaria tierra que corresponde semejante suerte? ¿Es a nosotros que está predestinado expresar una nueva palabra a la humanidad?" ¿Pero qué? ¿Acaso yo hablo de gloria económica, de la gloria de la espada, o de la ciencia? Sólo hablo de la fraternidad de los hombres y de que para la universal, para la fraternal unión de toda la humanidad, el*




*corazón ruso puede ser, entre el de todos los pueblos, el predestinado; lo veo en todos los rastros en nuestra historia, en nuestros hombres mejor dotados, pero esta pobre tierra "la ha bendecido Cristo recorriéndola bajo la figura de siervo".*

*... PERO POR ILUSTRACION YO entiendo (pienso que nadie puede comprenderlo de otro modo) lo que ya literalmente se expresa en la palabra misma "ilustración", esto es, luz espiritual, iluminando el alma, alumbrando el corazón, orientando la inteligencia y mostrándole el camino en la vida. Pero si es así permítame hacerle notar que no necesitamos derivar semejante ilustración de fuentes europeo-occidentales, por la plena existencia (y no por su ausencia) de fuentes rusas. ¿Se asombra usted? Ahí tiene usted: en las discusiones me gusta comenzar planteando derechamente lo esencial del punto cuestionado.*

*Yo afirmo que nuestro pueblo se ha ilustrado ya hace tiempo, al recibir en su esencia a Cristo y sus enseñanzas. Me dirá que el pueblo no conoce la doctrina de Cristo, y que no se dirigen a él los predicadores. Pero esa objeción es vacua: lo sabe todo, todo lo que precisamente debe saberse, aunque acaso no pudiese aprobar un examen de catecismo. Aprendió en los templos, en los que por siglos escuchó las oraciones y los himnos, superiores a los predicadores. Los aprendió y los ha cantado en los bosques, en trance de salvarse de sus enemigos; quizá al tiempo de la invasión de Batievo ya los cantaba: "Señor, despierta nuestras fuerzas", y los aprendió porque excepto Cristo nada le quedaba entonces; pero en él, en ese solo himno, reside toda la verdad de Cristo. Y qué importa si los predicadores han leído poco antes las gentes, y los diáconos rezongan idescifrablemente, según la mayor acusación contra nuestra Iglesia imaginada por los liberales, junto con aquella otra de que la lengua eclesiástico-eslava es al parecer incomprensible para el pueblo. (¡Y los creyentes de la vieja fe, por Dios!) En cambio, saldrá un pope y leerá: "Señor Vladico, vientre mío", y en ese rezo se halla toda la esencia del cristianismo, todo su catecismo, y el pueblo sabe esa oración de memoria. Sabe también de memoria muchas de las vidas de santos, las repite y las escucha con enternecimiento. ¡Pero la principal escuela del cristianismo que el pueblo cursó son los siglos de infinitos e interminables sufrimientos que ha sobrellevado durante su historia, cuando, abandonado de todos, trabajando para todos, tan sólo le quedaba Cristo, al que aceptó entonces en su alma para la eternidad, y que por eso salvó de la desesperación su alma! Por lo demás, ¿para qué le estoy diciendo esto? ¿Es que yo quiero convencerle? Mis palabras le parecerán, naturalmente, pueriles hasta ser casi inelegantes. Pero repetiré por tercera vez: no escribo para usted. El tema es importante y exige que sobre él se hable mucho y en especial, y yo he de hacerlo en tanto tenga una pluma en las manos, expresando ahora mi pensamiento sólo en su conclusión fundamental: Si nuestro pueblo está desde hace mucho ilustrado por haberse asimilado en su esencia a Cristo y sus enseñanzas, es que junto con El, con Cristo, naturalmente, se asimiló* la verdadera *ilustración.*

*... Porque yo he visto a nuestro pueblo y lo conozco, he convivido con él suficientes años, he comido con él, he dormido a su lado, y yo mismo a "los malhechores estuve incorporado"; realicé con él trabajos que verdaderamente encallecen, en el tiempo que otros, "lavándose las manos en sangre", liberalizaban ante el pueblo, y lo ridiculizaban decretando en sus conferencias y en sus artículos de los periódicos, que el pueblo nuestro "tenía la figura de bestia y su misma estampa". ¡No me digan, pues, que yo no conozco al pueblo! Lo conozco: de él acepté nuevamente en mi alma a Cristo, al que conocí todavía niño, en la casa paterna, y al que perdí al transformarme a mi turno en "un liberal europeo".*

*¡Que no ha refinado su personalidad, que no tiene rasgos nacionales! Dios mío, y en el Occidente, cualquiera sea el pueblo que ustedes consideren, ¿acaso hay menos ebriedad y latrocinio, no hay acaso la misma brutalidad, y al lado de ésta una crueldad (que no hay en nuestro pueblo) y una bien aderezada ignorancia, verdadera desilustración, porque está unida a tal impiedad que ya ni la consideran pecado? Pero he aquí lo que hay en él* [*en el campesino ruso*] *de indiscutiblemente bueno: ¡y es que tomado en su conjunto (y no tan sólo idealmente sino en su sentido más real), nunca ha tomado, no lo toma ahora, ni lo tomará nunca, su pecado por la verdad! El pecará, pero siempre ha de decir tarde o temprano: he incurrido en falta. Si el pecador no lo dice, lo dirá otro en su lugar, y la verdad será mantenida. El pecado es hediondo, y la hediondez pasará cuando el Sol resplandezca plenamente. El pecado es asunto transitorio, y Cristo es eterno. El pueblo peca y se envilece diariamente, pero en sus mejores minutos, en los minutos de Cristo, nunca se engañará en lo que respecta a la verdad. Y esto es lo importante: en qué cree el pueblo como su verdad, dónde la coloca, cómo se la representa, hacia qué dirige sus mayores anhelos, qué es lo que ama, qué pide a Dios, qué le hace llorar, orando. Y el ideal del pueblo es Cristo.*

*CUANDO SE EXTINGUIA LA IDEA religiosamoral en la nacionalidad, siempre asumía formas de pánico la necesidad de unión con el sólo fin de "salvar las pancitas", pues no existen en tales circunstancias otros fines para esa unión ciudadana. Justamente ahora la burguesía francesa se une con esa finalidad de "salvación de las pancitas", defendiéndose del cuarto estado que está golpeando a las puertas de aquella clase. Pero la "salvación de las pancitas" es la más débil y la más inferior de cuantas ideas pueden unificar a la humanidad. Esto es ya el comienzo del fin. Se unen, pero en tanto ya aguzan la vista como para dispersarse cuanto antes en todas direcciones ante el primer peligro. ¿Y qué puede salvar aquí la "institución" como tal, considerada en sí misma? De haber hermanos, también habrá hermandad. Pero si no hay hermanos, de ninguna "institución" obtendrá usted fraternidad. ¿De qué sirve levantar una "institución" y escribir al frente:* Liberté, Egalité, Fraternité? *Nada se logrará con semejante "institución", de tal modo que inevitablemente será preciso añadir a las tres "instituciones" una cuarta: "ou la mort", "fraternité ou la mort", e irán los hermanos a decapitar a los hermanos para obtener, a través de la "institución pública", la fraternidad. Este es sólo un ejemplo, pero bueno.*

Fedor DOSTOIEWSKY

# Pueblo y cristianismo en Dostoyevski

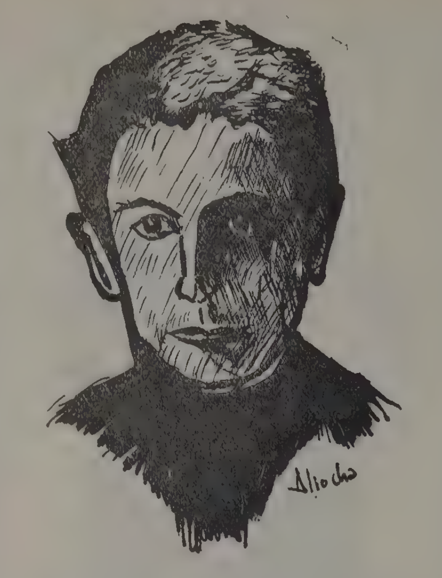
LA HISTORIA OFRECE DOS casos curiosos en el pensamiento religioso. Ha habido dos hombres que, sin ser católicos, conocieron—como nadie—la esencia de lo cristiano y, si se me permite, vieron a Cristo mejor que nadie: Söeren Kierkegaard y Dostoyevski. Uno protestante, el otro ortodoxo, ambos sufrieron el «escándalo» de la Iglesia. Tenían prejuicios, más que razones. Pero no deja de ser sorprendente.

Dostoyevski fué un profeta del pueblo y un profeta de lo cristiano. (Las páginas que reproducimos abajo son una muestra.) El profeta lo es porque *ve profundamente*, y, porque ve profundamente, puede predecir. Como es natural, me refiero a lo que comúnmente se denomina «genio». No me refiero al profeta religioso, tal como lo presenta, por ejemplo, el Viejo Testamento: un hombre que habla por Otro, arrebatado—inspirado, poseso— por él.

En la visión profética del genio existe una causalidad que pone él mismo, no Otro.

Dostoyevski era de los que *veían* profunda y hondamente la realidad. Los que conocen ésta «de verdad»—con todos sus hilos, con sus implicaciones—pueden anticipar cognoscitivamente su *intención histórica* en el futuro.

Por otra parte, todos los problemas de que vive, hoy, la filosofía fueron planteados en sus novelas con gran ventaja de tiempo y de profundidad.



De las «Páginas del diario de un escritor» se desprenden las conclusiones más cardinales de toda su obra: la indisolubilidad existente entre lo popular y lo cristiano; la perfección individual absoluta como base de la perfección social; el cristianismo individual como fundamento y posibilidad del progreso social; no hay nación—sociedad o pueblo—sin ideas morales previas; el pueblo como sagrado depositario de la verdad.

EL «LEIT-MOTIV» DEL DIARIO es éste: Dostoyevski ama al pueblo y cree que en él mismo está la salvación que pueda venirle; no quiere, por tanto, que lo curen los rusos europeístas que proponen *recetas* que se han mostrado ineficaces en el propio occidente: ateísmo, socialismo, liberalismo; no quiere impersonalizar al ruso bajo la influencia europeísta. La esencia rusa está en los campesinos. Pero, ah, los campesinos son cristianos hasta la medula. Más aún. Es en Rusia donde lo cristiano tiene más visos evangélicos, incluso en lo externo. Dostoyevski llega a sostener—mejor, creer—que Cristo está encarnado en el campesino ruso—humilde, sufridor, esencialmente bondadoso—. Porque cree que lo ruso y lo cristiano están sustancialmente identificados, piensa por una parte que Rusia es la llamada a renovar el mundo y, por otra, que el Cristianismo posee la última palabra sobre el mundo, sobre la vida, sobre el hombre y la sociedad.

Para Dostoyevski, las instituciones políticas europeas han cumplido *su ciclo de absurdo* porque son *antinaturales* al prescindir de lo cristiano. Po[r]que, para Dostoyevski, la «clave» d[el] hombre, de la sociedad y de las propi[as] instituciones sociales está en la Pal[a]bra sustancial de Cristo. Su nove[la] «Demonios» es la prueba «ad absu[r]dum» de esto. Allí se ve—con una ev[i]dencia que asusta—dónde desemboc[an] el hombre y la sociedad cuando se op[o]nen a Cristo.

Si me demostrasen matemátic[a]mente—escribía Dostoyevski a u[na] amiga—que la verdad estaba fuera [de] Cristo, me quedaría con éste perdien[do] aquélla. Porque—como él mismo dijo— toda la bondad, verdad y belleza [del] mundo están en las palabras «El Ve[r]bo se hizo carne» y en la fé en ta[les] palabras.

LEYENDO A DOSTOYEVSKI, SE a[d]vierte en seguida que habla como [un] «mesianista»; esto es más evidente [en] el Diario que en las Novelas. Como [to]do hombre que se siente «mesianis[ta]» es exaltado...

De resultar verdadera, la profecía [de] Dostoyevski—tal como él la enunci[a]— supone que el comunismo ha de [dar] paso a un cristianismo ruso, a la l[la]mada por él, con tanta emoción, *Ru[sia] santa.*

R. G

# LA CONFESION DE STAVROGUIN

## Una escena de "Demonios"

*EL 12 de noviembre de 1921, fué abierta una caja (número 5.038 de los archivos del Estado ruso) que contenía papeles de F. M. Dostoyevski. Entre ellos apareció una "lista de los cuadernos de notas en que Fedor Mijailovich escribía los planes de sus novelas, así como algunas notas biográficas, copias de cartas, etcétera". La caja, que era de estaño blanco, guardaba, entre algunas variantes de sus grandes novelas, tres capítulos no publicados de "El poseso", y el plan completo de lo que pudo haber sido su obra suprema: "La vida de un gran pecador".*

*Si hay una idea que haya atormentado a Dostoyevski hasta la alucinación, ella es la del estupro. ¿Por qué? Porque a Dostoyevski le atormentaba, en principio, la idea de la Justicia. Un alma como la suya no podía operar por vía negativa. El estupro es para el escritor ruso uno de los modos más violentos y radicales de vulnerar la Justicia. El tema de la Justicia preocupa también, y en grado sumo, a Tolstoi. Pero éste, más profundamente ruso que Dostoyevski, conoce la terrible eficacia de la inercia. Dostoyevski es "la espada de fuego"; Tolstoi, pone la otra mejilla. He ahí dos formas de ser cristiano, dos modos de entender el cristianismo. Estos dos entendimientos, estos dos modos de ser cristiano pueden anularse y agotarse en el "placer" de la violencia—ya sea contra los semejantes, ya sea contra nosotros mismos—o en el nihilismo. Masoquismo y nihilismo son las dos especies contenidas dialécticamente y respectivamente en las obras de Dostoyevski y Tolstoi.*

*Stavroguin, en su confesión escrita a Tijon en uno de los capítulos no incluídos en "El poseso", dice:*

«Sus ojos se habían hecho más grandes y me miraban inmóviles, con una curiosidad estúpida; tal pensé al principio. Y entonces, súbitamente, sentí odio hacia ella otra vez. Pero observé muy pronto que, a lo menos, no estaba amedrentada de mí, sino que, más bien, deliraba quizá. Pero tampoco era delirio. De pronto, empezó a sacudir la cabeza hacia mí, como hacen las gentes sencillas, sin maneras, ineducadas, cuando os reprochan. De pronto, alzó su débil puño y empezó a amenazarme desde donde estaba.»

*Esos ojos que "miraban inmóviles", ese "sacudir la cabeza", ese "débil puño" amenazante, y, sobre todo, ese silencio dramático que sufre de su propio ser y que es incapaz de resolverse en palabras (Dostoyevski sabía perfectamente que una palabra sola haría descender la temperatura de la escena), corresponden a una niña de diez años que ha sido ultrajada (pido perdón a los "objetivistas" por utilizar una expresión propia de los novelistas del siglo XIX) por Stavrogin. Si después del estupro ocurre un cataclismo universal, la acción de Stavrogin contra la Justicia no quedaría tan clara como la breve figura de una niña con los ojos inmóviles sacudiendo la cabeza y amenazando con el puño. El criminal más empedernido enarbolando un cuchillo y dispuesto a asesinar a una criatura dormida, es una imagen piadosa si se la compara con la de una niña de diez años que ha sido violada, dirigiendo su puño, sin gritos y sin lágrimas, contra su verdugo.*

*La escena es de una maestría inolvidable. Veamos. Un puño, cuando amenaza, suele hacerlo espasmódicamente. Los dedos, crispados sobre la palma, que soporta la agudeza de las uñas, y el brazo, disparándose como un proyectil y cubriendo un espacio semicircular muy corto y rápidamente; todos los músculos tendiendo hacia una agresión violenta y fulminante; la agresión no contenida, sino difiriéndose: amenaza. Pero Dostoyevski va a darnos con una sola palabra la dimensión más honda del alma de la niña. Va a dárnosla anteponiendo a "puño" el vocablo "débil": "alzó su débil puño y empezó a amenazarme...". La idea de la desesperación y de la impotencia están llevadas al límite. No cabe siquiera la venganza que es una forma instintiva y bárbara de la Justicia. Veremos luego cómo esa impotencia y esa desesperación se consumen en sí mismas.*

*Si el brazo, cuando amenaza, o cuando nos dicen que un brazo o un puño amenazan, la idea que nos sugiere tal acto es la de un movimiento espasmódico, cuando una cabeza se sacude, a modo de reproche, el movimiento es siempre lento. El movimiento de cabeza que reprocha, casi siempre de arriba a abajo, se produce con una serenidad y parsimonia que intentan expresar lo inmenso del desatre. La desolación originada por el desastre: "De pronto, empezó a sacudir la cabeza hacia mí, como hacen las gentes sencillas, sin maneras, ineducadas, cuando os reprochan."*

*Conectemos ahora los dos gestos de la niña realizándose de consuno: el gesto violento del brazo, y el gesto lento de la cabeza. La escena es de una fuerza insoportable.*

«Agitaba hacia mí sin cesar su pequeño puño (Dostoiewsky tiene buen cuidado en no dejar sin calificativo el puño de la niña), amenazadoramente, y balanceaba (aquí la idea de lentitud es ya evidente) su cabeza, reprochándome.»

*La impotencia y la desesperación van a proferir ahora su canto de cisne; la Injusticia va a consumarse misteriosamente sobre la niña. Matriosha desaparece rápidamente de la escena. Son unos breves segundos. Sigue la confesión de Stavrogin:*

«Corrí a mi puerta apresuradamente, la abrí y apenas si tuve tiempo para ver a Matriosha entrar en el cajón, que era como un gallinero y servía de puerta inmediata al retrete. En mi mente brotó una idea muy curiosa. ...Naturalmente, era todavía imposible creer en esta idea repentina...»

*¿Qué va a hacer ahora Matriosha? ¿Qué va a hacer, por su parte, Stavroguin? ¿Qué va a hacer Dostoyevski? El novelista va a darnos el desenlace por reflejo, en otro tiempo y en otro "tempo". Sólo entonces comprenderemos la satánica actitud de Stavroguin. Por ahora nos concede exclusivamente la posibilidad de contemplar al violador estremecido por efectos cuyas causas (las que han impelido a Matriosha a introducirse en el cajón, que era como un gallinero...) residen, "sensu estricto", no en lo que haga la niña, sino en la idea, en la "idea repentina" respecto a lo que él supone que va a hacer en el cajón la niña...*

«Pasado un minuto, miré mi reloj y anoté la hora con perfecta exactitud. Por qué necesitaba conocer la hora tan p[reci]samente, no lo sé, pero podía hacer[lo]; yo necesitaba enteramente en aquel [mo]mento observarlo todo... Caía la t[arde]. Zumbaba una mosca alrededor de mi [ca]beza y se posaba continuamente en [mi] cara...»

*Stavroguin dirige el puñal contra su pe[cho]. Hablo metafóricamente. La violencia la a[plica] ahora contra sí. Supone lo que está ocurri[endo] en el cajón, pero no lo sabe. Si tuvier[a la] certeza de ello se hubiese marchado o hu[biese] ido hacia el cajón. Va a esperar todavía tr[einta] y cinco minutos, durante los cuales va a a[sistir] a una lívida bacanal donde la más negra [des]esperación se reviste de suprema delicia [(ma]soquismo). Han pasado los treinta y [cinco] minutos, justos, contados segundo tras se[gun]do, mientras se entretiene (dato fenomenol[ógico] de la monstruosidad de Stavroguin, pues s[abido] es que los monstruos tradicionales se ded[ican] en sus ratos de ocio a acariciar flores o de[fender] animales, y a veces a no pisar horm[igas]) mientras se entretiene, digo, en cazar una [mos]ca, en escuchar la canción de un sastre. Y pasados los treinta y cinco minutos, St[avro]gin va al cajón:*

«En aquel momento, mientras estab[a de] puntillas, recordé que cuando estaba [sen]tado a la ventana y miraba la pe[queña] araña rojiza y caí en un letargo, [había] estado pensando en que habría de p[oner]me de puntillas y mirar a través de [aque]lla misma rendija (una rendija del ca[jón]). Menciono este detalle porque quiero [pro]bar plenamente (más masoquismo) en [qué] extensión estaba yo en la evidente po[sesión] de mis facultades mentales y me [tengo] por responsable de todo (masoquism[o al] cubo). Durante largo rato estuve mi[rando] a través de la hendidura; había oscu[ro] allí, pero no en absoluto, así es qu[e, al] fin, vi lo que necesitaba...»

*Lo que Stavroguin "necesitaba" (esto [es el] poema del Mío Cid del masoquismo), er[a] ahorcada a la niña. Pero Dostoyevski, n[o sólo] constructor de novelas y psicólogo exce[lente], no nos revelará esta suprema Injusticia, [esta] estremecedora y misteriosa decisión de la [Pro]videncia, hasta que, trocado el escenari[o por] otro, transcurridas unas horas, "la hij[a pe]queña del portero" le lleve un recado "[de la] patrona de la calle Gorojovaya"—madre [de la] víctima—diciéndole que "Matriosha se [ha] ahorcado".*

*La Injusticia consumada hasta el mi[sterio] —esto es, el amor a la Justicia pese al [miste]rio y hasta la rebelión ante el misterio—re[corre] las vértebras de la gigantesca obra de D[osto]yevski como un aire incansable.*

Carlos Luis ALVARE[Z]

# ...SPAÑA EN LA XXX BIENAL DE VENECIA

*Por Vicente Aguilera Cerni*

*... QUE QUISIERON ENTERARSE, ...on que en la pasada Bienal de ...a las aportaciones españolas tu... un éxito resonante. Rigurosa... no fué sólo un triunfo «artís... imitado al campo de las varian... éticas, sino la fe de vida de un ...do «estado de ánimo», de unos ...idos vitales, de una significación ...l. Aquello apareció en la palestra ...acional como un grito a veces ...ntario, en ocasiones impremedi... salió de una entraña irreduc... ente española, violenta, discon... cayendo como un correazo sobre ...uelle carnes de las más depura... oncupiscencias occidentales. La ... mundial, acostumbrada a dis... sutilezas, percibió—no sin cierto ...ogimiento—la intensidad del gol... ...nque por hábito pensara que se ...a de una mutación en un cultivo ...ido; les resultó imposible descu... entonces—que la densidad y for... allí aparecidas, eran en realidad ...mer aldabonazo de una situación ...acional que había entrado en ...ión por la grieta artística.*

*... de entonces, han transcurrido dos ... y han sucedido muchas cosas. ...tas las puertas del comercio ar... internacional, hemos podido ver ... que seguimos de cerca cualquier ... modificación—enturbiarse cosas ...ran radicalmente puras, porque el ...fo es infinitamente más peligroso ...a lucha solitaria contra la hostili... la incomprensión. Pero esto per... e a un debate que todavía sigue ...to, un debate por así decirlo «in...», en el que se ventila la posibi... de batallar simultáneamente ...a» y «dentro»—cada cual desde ...érminos de su propio oficio en los ...sos sectores del arte—, o la virtual ...licación de enfocarse estrictamen... acia el exterior, donde las cosas ...esultan a todos infinitamente más ...neradoras en comprensión y pres... Lo que no se puede hacer es ex... ...r el dolor del convecino sin querer ...cipar de sus diarias incomodida... poniéndose a cubierto de las gro... pedradas que de cuando en cuan... ...an derechas a la cabeza.*

*...RAS ESTAS DISENSIONES domés... (algunos de sus aspectos esencia... ...an de ser omitidos aquí), le ha ...do la hora a la XXX Bienal de ...ecia. Esta vez, el envío español era ...rado con expectación. Debíamos ... la prueba de un movimiento en ...nsión o reconocer que la vez an... ...r vencimos gracias al soporte de ... cuantas individualidades excep... ...almente brillantes, entre cuyos ...bres podían ser aislados provisio... ...nente—desde tan breve perspecti... ...los de Tapies, Cuixart, Chillida y ...ares. Los medios más responsables ...mpetentes, aguardaban con curio... ...d el cariz y el nivel de esta reapa... ...ón española. Exceptuando al gran ...stro Angel Ferrant y a ese Zaba... que con su muerte se ha llevado ...te de la sombra de otra España, el ...o de nuestra representación ha ...ito a ser en su mayoría aplastan... ...ente joven. Naturalmente, el factor ...presa no ha estado presente; si es ...o, ha contado para los que fueron ...paces de comprobar, en el tiempo ...scurrido entre la XXIX y la XXX ...iales, que el fenómeno del nuevo ... español—independientemente de ...emergencias individuales—tiene un ...rrollo en extensión, casi coordina... armoniosamente complementario, ...me dirá—con razón, porque así es— ... ello puede depender de una selec... ...n hábilmente planteada; pero a na... se le escapará la imposibilidad de ...ener semejante resultado sin una ...teria prima adecuada. Sin ser santo ... mi devoción personal, el grueso de ... tendencias presentadas poesía un ...onfundible acento español que nos ...tingue súbitamente de las restantes ...rtaciones nacionales. Cosa impor... ...te cuando, al mismo tiempo, se está ...blando un lenguaje que no quiere ...onocer fronteras. Hechas de diver... ...ad esencial, las obras exhibidas es... ...n unidas por un hilo invisible, mas ...ya fortaleza se siente cuando inten... ...mos aislar un factor de la ecuación. ...mparativamente hablando, podemos ...egurar que lo español tenía en Ve... ...cia un común denominador de hon... seriedad, de acercamiento—acaso ...eliberado—a zonas trascendentes, ...no así como cierta renuncia, cierto ...spojamiento... Cuando tales virtudes aparecen como característica de una fermentación con marcados hitos generacionales—son los «hijos del 36», los herederos de la tragedia y la sangre—, vale la pena intentar sobrevolar los árboles de nuestras querellas españolas para ver claramente la venturosa frondosidad de un bosque en pleno desarrollo pese a las sequías y adversidades.*

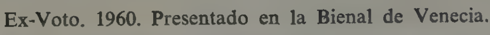
*Yo he procurado recoger las reacciones de artistas y críticos de las más dispares procedencias ideológicas y nacionales; todos, absolutamente todos, han coincidido en la apreciación de que el contacto con el nuevo arte español constituye una experiencia que ningún otro país puede ofrecer hoy. Lo cual quiere decir—contradictoriamente—que tendremos, por ese solo hecho, detractores gratuitos; mas podemos afirmar, sin jactancia, que estarán vencidos de antemano mientras sepamos conservar, sólo con la fuerza de la honestidad, el subsuelo de disconformidad que salva de las claudicaciones en lo inmediato e inmuniza contra las descomposiciones y decadencias en lo mediato de una cultura que se disuelve a ojos vistas. Cuando el maestro Giulio Carlo Argan—una de las cabezas indiscutibles de la renovación cultural europea—dijo en un momento trascendente que consideraba al nuevo arte español como «el más importante movimiento artístico del mundo actual», no me fué posible detenerme en el simple orgullo patriótico; pero al pensar en esas pequeñas luchas diarias donde hemos quemado (donde cada español quema) tantas energías, donde la pasión se vuelve bilis, envidia, ganas de fastidiar o puro excremento, la verdad es que un reconocimiento así—siendo tan impersonal, o precisamente por serlo—estimula y compensa, da una nueva fuerza.*

*RECIEN INAUGURADA LA XXX Bienal de Venecia, llegó la noticia que comunicaba la muerte de Rafael Zabaleta. Dos salas completas daban testimonio elocuente de su reciente producción (óleos y dibujos), siempre fiel al requerimiento de una tierra áspera, cerrada, sedienta. Con él se ha ido uno de los últimos representantes dignos de consideración del indigenismo autóctono que, con matices diversos, cultivan Benjamín Palencia, Ortega Muñoz y Francisco Lozano. No es momento para pesar valores en la balanza, pues el tiempo y los hombres lo harán sin remedio. Lo que sí podemos decir ahora es la fuerza de un resultado en cuyo tronco se adhieren visibles injertos de Picasso y Braque. Pero Zabaleta renunció al cosmopolitismo, creyendo que con ello no hacía peligrar su universalidad. Quiso hacer coincidir su horizonte espiritual con el que limitaban las colinas que detenían el vuelo de sus ojos: balcones, palurdos, eras para la mies, suelo pobre y desesperado...*

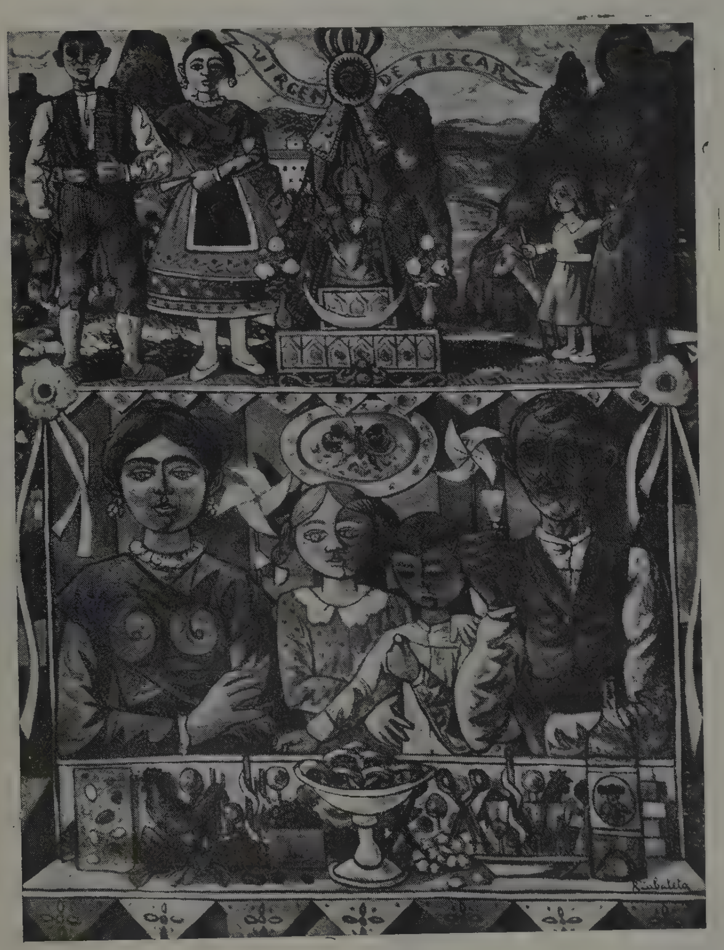
*LUGAR DE EXCEPCION DEBEMOS reservar para Angel Ferrant, el gran triunfador moral en esta ocasión. Y no lo es por haber recibido el Premio Especial de la David E. Bright Foundation, sino porque la mayoría del jurado le reconocimos, en la justificación del fallo, mediante una destacadísima mención de honor y el reconocimiento de su importancia histórica, sus sobrados méritos para recibir el Gran Premio de escultura que, tan sólo por la limitación cronológica de su presentación, fué transferido a un pintor (Jean Fautrier).*

*Por derecho propio, Ferrant ha sido el eje del pabellón español y—por las razones apuntadas—de los escultores presentes en la Bienal. Sus obras, fechadas todas ellas en 1960, comprendían «estáticos cambiantes» y «escultura infinita». Lo primero que debe ser subrayado, como elemento común a ambas modalidades, es la renuncia a cualquier género de espectacularidad. Cosa muy importante si consideramos cuanto hay de sintomático en el hecho de que (salvo el yugoslavo Dzamonja) los demás escultores dignos de consideración (el austríaco Rudolf Hoflehner, el suizo Robert Muller y el inglés Eduardo Paolozzi, descontando ahora a los italianos Consagra, Lardera y Somaini) tenían en sus trabajos una considerable carga espectacular, aunque fuera, como en el caso de Paolozzi, bajo la forma de un anecdotario del detalle. En sus dos vertientes, Ferrant se ha mostrado absolutamente fiel a los contenidos de una estatuaria en la que el escultor propone la más activa participación creadora del espectador. El tiempo—como relación entre un suceso y la conciencia que lo percibe—es la esencia de estas construcciones; su materia es el espacio, la distancia entre las formas que sólo son tensiones. Por eso, Ferrant no puede proponer resultados: ofrece la incorporación a un ciclo de cambios inagotables, de incesantes transformaciones, donde el espíritu ha de salvarse precisamente por el reconocimiento de su propia consubstanciación con ese proceso irremediable.*

*JOSE VENTO, MARC ALEU Y JUAN Fluviá testimoniaban—desde ángulos diversos—las razones de un figurativismo en l u c h a de supervivencia. Apoyándose en el vigor de la materia, Vento se mostraba con obras traspasadas por un fuerte viento dramático. Aleu mantenía procesalmente abierto el juicio esperanzador de una pintura*



Ex-Voto. 1960. Presentado en la Bienal de Venecia.




## Recuerdo de Zabaleta

Me parece estar viendo a RAFAEL ZABALETA—convaleciente aún de una grave dolencia al corazón, que llegaría a tener fatales consecuencias—indicándome la distribución de sus dos Salas Especiales en el Pabellón de España, de la Bienal de Venecia, recientemente inaugurada.

Recuerdo su satisfacción por ver realizada al fin una ilusión grande de su vida: estar bien representado en el certamen de Venecia, cita y pulso del mundo artístico internacional. Porque con ZABALETA se tenía pendiente la deuda de ofrecerle la oportunidad que su arte requería. Y esta oportunidad llegó el día en que—hace dos años precisamente—, le invitamos a que en esta trigésima edición de la Bienal de Venecia, ZABALETA presentara sus últimas obras inéditas en pintura y en dibujo. Esta invitación era una lógica consecuencia de la política que desde hace unos años viene ordenando nuestras participaciones en los certámenes internacionales de Arte; participaciones presididas por una rigurosa selección, que ofrece la más exacta y completa evolución de nuestro movimiento artístico actual, conteniendo nuestros conjuntos, incluso, un sentido pedagógico, ya que en cada ocasión (1) la presencia de las figuras más importantes de nuestro Arte, dan razón de la existencia vital de esta generación artística española actual, consiguiéndose la feliz consecuencia de una tradición ininterrumpida, incluso en aquellas experiencias de tendencia informal que, aparentemente, pudieran parecer divorciadas de la temática mantenida por estos Maestros de nuestra actual generación.

¿Qué aporta ZABALETA al arte actual? Yo creo que aporta aquello que queda servir de ejemplo, de norma, es decir, su condición ibérica y su sentido casi religioso de la composición, uniendo a ello su dominio total de la línea. Por ejemplo, la entrañable ternura que ponía al representar las anécdotas de la vida campesina de su querida tierra andaluza; el equilibrio de su rigurosa composición, en el que la línea era el elemento principal. Y su honradez artística. Y su lealtad artística. Y su sencilla condición humana. Y su fe... Dotes que debieran servir de ejemplo a muchos y que sería el mejor recuerdo que se podría rendir a nuestro gran artista RAFAEL ZABALETA

Luis GONZALEZ ROBLES

(1) VÁZQUEZ DÍAZ presidió el Pabellón español en la I Bienal de Arte Mediterráneo (Alejandría, 1955); COSSÍO, el de la XXIX Bienal de Venecia (1958); REDONDELA, el de la V Bienal de São Paulo (1959), y ZABALETA, el de la XXX Bienal de Venecia (junio de 1960).



*Luis Feito.*—Pintura. 9160. Bienal de Venecia.

*Sempere.*—Relieve luminoso móvil. Bienal.



*socialmente activa. Y Fluviá desintegraba en manchas de remota raigambre impresionista una naturaleza hecha de vibración.*

*En rigor, es en este apartado donde debemos recordar la presencia de Francisco Nieva, con sus formas y colores como arrasados por un vendaval, rítmica disolución de la realidad que, si no fuera por su atroz refinamiento, estaría en la línea de un renovado fauvismo.*

*CENTRADA CUANTITATIVAMENTE en la aportación de Luis Feito (que obtuvo el Premio de la David E. Bright Foundation para un pintor joven), la nueva escuela abstracta española ofrecía un bloque hábilmente compensado, en sus vertientes de cariz aformal. Tan sólo los relieves luminosos de Eusebio Sempere ponían su nota contrapuntística en la dirección de un cinetismo óptico materialmente vinculado a las experiencias técnicas de nuestro siglo. El resto pertenecía al orden de las experiencias emocionales y las afirmaciones individuales, subjetivas, traducidas preferentemente al lenguaje de la materia considerada como valor expresivo.*

*Mientras la poética de Luis Feito abordaba (con sabia conciliación de lo lírico y lo dramático) un sentimiento cósmico, las densas superficies de María Droc evidenciaban, severamente, una españolización de su arranque creador, en cierto modo paralelo al que aparecía en César Manrique. Lo que en Alfonso Mier y Carlos Planell eran regularidades de un material intelectivamente controlado (organizando, por así decirlo, su misteriosa distribución), surgía en Julio Ramis como la huella de un viento enigmático sobre arenas incalculablemente solitarias. En los cuadros de Juana Francés, volvíamos a encontrar—con lenguaje absolutamente diverso—la dimensión macrocósmica utilizada por Feito, aquí vitalizada por enérgicos grafismos. Eduardo Alcoy, siempre con un fondo de equilibrios lineales, establecía una malla luminosa, casi reticular, de frustrada construcción. Joaquín Ramo llegaba hasta los confines donde lo racional se disuelve y sólo queda el pavor de la mancha y la inquietud del signo.*

*La relación con la materia adquiría otro significado en las obras de Lucio Muñoz, Vilacasas, Soria y Monjalés. Las maderas pirograbadas presentadas por Lucio establecían un acuerdo solemne, casi necesario, entre la materia y el procedimiento. El factor tiempo—el tiempo de la materia perecedera—condicionaba también las obras de Monjalés—feliz revelación de esta Bienal—, obras insistidas hasta las fronteras del dolor; equilibradas como una cruz, tenían como ella, en su mismo centro sensible, una llaga abierta. Sobre tramas amplias, Salvador Soria exhibía su eficaz dominio de unos materiales con propensiones morbosas, a veces disimuladas por rigurosos contrapesos. Las planimetrías de Juan Vilacasas organizaban perspectivas aéreas, proponiendo un paisajismo insólito.*

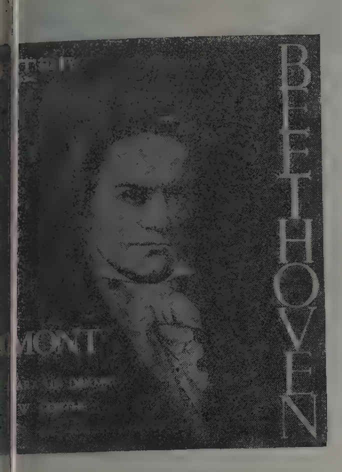
*La disuelta lírica de Antonio Lago Rivera, con sus manchas de amplias resonancias musicales, estaban en el polo opuesto a la violencia del gesto que golpeaba en los cuadros de Juan Hernández Pijuán y Salvador Victoria. Entre ambos extremos, las extensas veladuras de Francisco Farreras contrastaban con la austeridad de José Luis García, actitud llevada a los últimos límites del renunciamiento por Gerardo Rueda de excepcional calid*

*Por último, en la sección gráfica, l maculaturas de Juan José Tharr evidenciaban, no sólo el uso de un pr cedimiento personal, sino también s posibilidades en direcciones riguros mente actuales, extrayendo del «m dium» mecánico una liberación em tiva, una vida proliferante cuya es la ideal iba de los organismos celu res a las inmensas galaxias.*

*DE MODO DELIBERADO, HEM procurado evitar diferenciaciones loratívas entre los artistas que han presentado a España en la XXX B nal de Venecia. Es evidente que no dos resistirían por igual un anál aislado y pormenorizado. Pero en e caso, en este momento, lo más imp tante ha sido la renovada afirmac española de un hecho espiritual, h mano, con netos perfiles generacio les. Lo demás tendrá su ocasión, lugar en la criba del tiempo y los c trastes.*

V. A. C

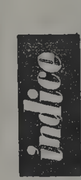
# El disco del mes




L. VAN BEETHOVEN.—Egmont. Música para un drama de J. W. Goethe. Obertura-Lied (Vivace). Interludio I (Andante-Allegro). Interludio II (Andante con moto). Lied (Andante con moto-Allegro assai). Interludio III (Recitativo- Allegretto-Vivace). Interludio IV (Poco sostenuto-Larghetto). Larghetto-Melodrama. Sinfonía de la Victoria.—Soprano: Friederike Sailer.—Narrador: Peter Mosbacher.—Orquesta de la Radio Alemana de Baden-Baden.—Director: Edouard van Remoortel.—Disco BELTER, 30 centímetros, 33 r. p. m.—Precio, 270 ptas.

# librería y discoteca por correspondencia

**Boletín núm. 21**




Francisco Silvela, 55
Apartado 6076
MADRID

*Cualquiera de los discos o libros reseñados en este Boletín puede solicitarlos a nuestra dirección.*

# ATALOGO DE NOVEDADES

## Música selecta

—OBERTURAS DE ROSSINI.—(La Italiana en Argel.—La Escala de Seda.)—Orquesta Sinfónica de Minneápolis, dirigida por Antal Dorati.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—LA FAMILIA STRAUSS.—(Docgrina Waltz,e Op. 79 Eduardo Straus.—Marcha egipcio, Op. 335. Johan Strauss.—Eljen a Magyar Polka. Johan Strauss.)—Orquesa de Minneápolis, dirigida por Antal Dorati.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—MENDELSSOHN.—Rondó Capriccioso, op.—Canciones sin palabras. Núm. 30, op. 62. Núm. 6 en ÍLA» (Canción de Primavera). Núm. 25, op. 62; núm. 1 en «SOL»; núm. 34, op. 67; núm. 4 en «DO» (Canción del Hilado.) Wilhelm Backhaus (piano).—17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

—BACH.—Concierto de Brandeburgo número 2, en «FA» mayor (FWV 1047). Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger.—17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

—LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti).—Il dolce sueno mi corpi di sua coce!... Ardon gl'incesi (Escena de la locura).Del acto II.—JOAN SUTHERLAND con la Orquesta del Conservatorio de París. (Con miembros del Coro de la Opera de París. Maestro del Coro: René Duclos.) Director: Nello Santi.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

—EL TROMPETA VOLUNTARIO.—Organista: Robert Elmore.—Fantasía sobre temas infantiles.—La ardilla.—El trompeta voluntario.—Marcha campestre.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

6.—ISAAC ALBENIZ «1860-1960». Centenario de su nacimientos.—Sevilla. Sevillanas—Córdoba. Núm. 4 de Cantos de España.—Cádiz. Saeta núm. 4 de la «Suite Española».—Eritaña núm. 12 de la «Suite Iberia».—Orquesta Sinfónica Española. Director: José María Franco. Castañuelas: Pilar López.—17 cm., 45 revoluciones por minuto. 75 ptas.

7.—METAMORFOSIS SINFONICAS. — Sobre temas de Weber Hindemith.—Cinco piezas para Orquesta, Op. 16. (Schonberg).—Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Rafael Kubelik.—30 cm., 33 revoluciones por minuto. 260 ptas.

## Zarzuela

98. ANA MARIA OLARIA.—Doña Francisquita.—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

99. ANA MARIA OLARIA.—La Generala. 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

00. ANA MARIA OLARIA.—Eva.— 30 centímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

101. LUIS SAGI-VELA. —La Montería.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

102. LUIS SAGI-VELA.—La del Soto del Parral.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

103.—LUISA DE CORDOBA. — Don Gil de Alcalá.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

104.—LILY BERCHMAN.—La viuda alegre. 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.105.—LUISA DE CORDOBA.—El Cafetal.—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.106.—MARCO LINARES.—Arias de la Zarzuela.—30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.107.—FANTASIA DE ZARZUELAS.—Gigantes y Cabezudos.—Agua, azucarillos y aguardiente.—La Verbena de la Paloma. La Revoltosa. — Doña Francisquita. — Luisa Fernanda.—Orquesta Concierto de Madrid.—Director: Moreno Torroba.—30 cm., 33 r. p. m. 255 ptas.

## Música y canción española

1.108.—CARRETERAS DE ASTURIAS. ANTOÑITA MORENO.—Dónde vas, duquesa. Sevillanas del recuerdo.—Ven a mí.—Disco d 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.109.—MIGUEL DE LOS REYES.—Gallito.—Estamos en paz.—Canasteras del camino. Prisionero de los celos.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.110.—MIGUEL DE LOS REYES.—Suspiros de España.—Francisco Alegre.—Alegre valenciana.—Huertanica rebonica. — Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.111.—¡VENGA JALEO! (Miguel de los Reyes).—Antonio Romance.—La cantina. Alegrías gitanas.—Capote por soleares. Silencio en la oscuridad.—Tarantas de Miguel.—Canela y clavo.—Rumba calé. Gitana de verde luna.—Bulerías de Málaga.—¡Ay, mi casa!—Disco de 30 centímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

1.112.—MARISOL REYES. LA NOVIA DE MADRID.—Colombianas del querer.—No sé qué tiene mi niña.—Bulerías del cariño.—Con llanto en el corazón.—Guitarra: Alejandro Manzano.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.113.—RAFAEL FARINA. EL REY GITANO. Cante de fragua.—Las duquitas mías.—Por Dios, que me vuelvo loco.—Aires de Aragón.—Bolero gaditano.—A canela y clavo.—¡Ay! Amapola. — Tú lo tienes también.—Vente tú conmigo.—Tarantas.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.114.—NATI MISTRAL.—La violetera.—Mimosa.—Flor de té.—Bajo los puentes de París.—Rosa de Madrid.—Frou, frou.—Monísima.—Mala entraña.—El polichinela.—Ay Cipriano.—Tus ojitos negros. Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

1.115.—LOLITA SEVILLA.—El nene.—Córdoba tuvo un torero. — Corrida de toros.—¡Ay, Cartujano!—Disco de 17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

1.116.—DOLORES ABRIL.—Al primer derrote. Amarga Alegría.—Ladrona ¿por qué?—Candelas del cielo.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.117.—HISTORIA DEL VIEJO CUPLE (Con libro explicativo).—Viejos cuplés de Fornarina y Pastora Imperio, Chelito y Raquel Meller.—Album de dos discos de 30 cm., 33 r. p. m. 610 ptas.

## Folklore

1.118.—ANDALUCIA.—Noche flamenca. — Bulerías. Alegrías de Cádiz. Alegrías del Culata. Fandangos de Huelva. Fandangos del Culata. Malagueñas de Mellizo. Malagueñas de Chacón. Tientos. Granaínas. Soleares gaditanas. Soleares. Siriguillas (Nostalgia flamenca). Siguirillas gitanas. La caña.—Cantaor: Enrique «El Culata». Guitarrista: Niño Ricardo. Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 255 ptas.

1.119.—JUERGA FLAMENCA.—Fandangos. Soleares. Bulerías. Soleares. Tanguillo. El barquero (Jaleo). Solo de palmas. Alegrías. Jaleo. Los peces (Estampa navideña). Siguiriya. El cabrerillo (Jaleo). Sevillanas.—Cantaores: Ana María «La Jerezana». Rafael de los Reyes. Rafael Ortega.—Bailaores: Trini Heredia. Pilar Cansinos. María Baena. Caracolillo de Cádiz.—Guitarristas: Triguito, Andrés Heredia.—Disco de 30 cm., 33 revoluciones por minuto. 255 ptas.

1.120.—ARAGON. Jotas—No hablas mal de las mujeres.—Dijeron a una baturra.—Cuando una baturra quiere.—Igual que una perla de oro.—La palomas del Pilar. Puedes ponerte mañico.—Si en Aragón la escuchamos.—Lo que nuestra jota vale.—Josefina Ibáñez y rondalla «Bretón», director: Pedro Santos-Cardona.— Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

1.121.—JOTAS DE RONDA.—Con una guitarra rota.—Vestido de azul saliste.—Tiene que ser de repente.—Pa que le vean el pelo.—Siempre que voy a una boda. Ya se va mi corazón.—Y yo por disimular.—Cómo quieres comparar.—Cómo salir a rondar.—Va delante de su madre.—Encarnita Rodríguez y Josefina Ibáñez. Rondalla «Bretón». Director: Pedro Santos Cardona.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 77 ptas.

1.122.—ASTURIAS. Canciones asturianas.—Dónde están los carboneros.—No llores, nena.—Sal a bailar, resalada.—Soy de Mieres.—Yo no soy marinero.—Qué chaquetilla tan curra.—Antonio Campó. Cantores de Madrid. Julián Perera. Orquesta de Conciertos de Madrid. Director: Vitorino Echevarría. — Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

1.123.—GALICIA. Melodías gallegas. — Meus amores.—Duerme.—Como foi.—Lonxe d'a terriña.—Antonio Campó. Coro: Cantores de Madrid. Director: Vitorino Echevarría.—Disco de 17 cm., 45 revoluciones por minuto. 77 ptas.

1.124.—CATALUÑA. Sardanas.—La sardana de las monjas.—La mare cantora.—Sota el mas ventos.—Capvespre.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 77 ptas.

1.125.—SARDANAS.—La Santa Espina.—Girona aimada.—Afecte. — Entre amics.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

1.126.—MALLORCA.—Canciones de las Islas Baleares.—Bolero mallorquín.—Baile de los «Xapetes».—Jota mallorquina.—Revetla de Selva.—El viejo bolero.—Mateixa. — Grupo «Aires de Montanya». Director: Antonio Galmés.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

1.127.—VASCONIA. Canciones vascas.—Maite (Pablo Sorozábal).—Canción de las campanas.—Canción de la cuna.—Canción vasca.—Coro de vocas blancas «Maitea». Directora: María Teresa Hernández.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

## Música ligera

1.128.—EL BAILE DE LOS DOMINGOS. DICK CONTINO, DAVID CARROLL Y SU ORQUESTA.—El pequeño vals.—Es mi hombre.—Bajo los puentes de París.—Dominó.—Disco de 17 cm., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

1.129.—NUEVOS EXITOS DE LOS PLATTERS.—Love in bloom.—I can't get started.—Until the real thing cames along.—Il I didn't care.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.130.—LOS IRUÑA-KO.—Mi bicicleta.—Sencillamente.—La luna tuvo la culpa.—Recéteme, doctor.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.131.—TONY DALLARA. ORQUESTA DE EZIO LEONI. — Vértigo. — Océano.—Ghiaccio bollente.—Lasciati baciare.—17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.132.—TOM DOOLEY.—Tom Dooley.—Songsters.—I'm gona get married.—Billy Wade.—Way down yonder New Orleans. Stan Jefery.—You got what it takes.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.133.—NELLA COLOMBO.—Una vez.—Jamás. Arrivederci.—No, no, no.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.134.—ENAMOREMONOS.—Peter Palmer con su orquesta y coros.—Let's fall in love. Love is here to say.—The glory of love. I could write a book.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.135.—LOS GAYLORDS.—Bella bambinella.—Chi-chi-u-chi. — Magdalena. — Meque, meque.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.136.—EXITOS DE LOS LLOPIS.—Quito a poquito. — Rockhabilidad. — Cantando mis tristezas.—Happy baby.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.137.—CORAZON DE MELON.—France Caroll.—Corazón de melón.—Guendalina. ¡Hey Mr. Banjo!—Carina.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.138.—MUSTAFA.—Los Dandies.—Mustafá.—Cha-cha-cha in blúe.—Kriminal, tango. Marina.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

1.139.—ARMANDO OREFICHE Y SUS HAWANA CUBAN BOYS.—Tú te lo pierdes.—Colombiana, colombiana. — Gulliver.—La más bella.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 85 ptas.

1.140.—LOS ZAFIROS.—Qué padre es la vida. Rogaciano.—Ya me voy.—Florecitas de mi cielo.—17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.



**BOLETIN DE PEDIDO**

Ruego a ustedes nos remitan, a reembolso y libre de gastos de envío, los libros o discos siguientes:

.................................................................

.................................................................

.................................................................

.................................................................

(Fecha y firma)

NOMBRE: ........................................

CALLE: ........................................

CIUDAD: ........................................

● Reseñe el número del libro o disco que le interese.

# Recomendamos

## Al discófilo extranjero

¡A LOS TOROS¡ (Síntesis de la Fiesta Nacional): Camino de la plaza. Pasodoble: Marcial, eres el más grande. Entrada a la plaza. Pasodoble: España cañí. Desfile de cuadrillas. Pasodoble: Gallito. Primer tercio. Pasodoble: La gracia de Dios. Banderillas. Pasodoble: Joselito Bienvenida. Faena de muleta. Pasodoble: El gato montés. Arrastre del toro. Pasodoble: Gran tarde. Puesta del sol. Pasodoble: Suspiros de España. Banda de música bajo la dirección del maestro R. Dorado.—Dos discos de 30 cm., 33 r. p. m. 450 ptas.

LOS SANFERMINES (documental gráfico y sonoro de las fiestas del encierro de los toros en Pamplona): Canciones navarras. Empiezan los festejos. Bandas y txistus. Vals de Astrain y «¡Riau, riau!». Rezo a San Fermín. Coros de Santa Cecilia. Corro popular infantil. La leyenda de San Fermín. Anochecido. El desencajonamiento. El temor. Fuegos artificiales, cohetes, cantos en las tabernas, calles y plazas durante la noche. Orquesta de Conciertos de Madrid.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 350 ptas.

## Al discófilo español

CANTOS ESPIRITUALES NEGROS (Premio «Jazz Hot» de París 1960 al mejor «negro espiritual»): The staple singers. Uncloudy day. Let me ride. God's wonderful love. Low is the way. I'm comin home. If I could hear my mother. Help me Jesus. I had a dream. On my way to Heaven. Going away. I'm leaning. I know I got religion.—Disco de 30 cm., 33 revoluciones por minuto. 235 ptas.

CATERINA VALENTE con Sy Oliver y su orquesta: Poinciana. Take me in your arms. Moonlight in vermont. Out of nowhere. Someday, sweetheart. Flamingo. I'm in the market for you. Alone together. Nocturne for the blues. Where or when. When you walked. When you walked out.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 255 ptas.




# CRITICA DE DISCOS

RICARDO STRAUSS: "Don Quijote", op. 35 (Variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco).—Orquesta de la Asociación de Conciertos C. I. D.—1 disco, 30 cm., 33 1/3 r. p. m.—C. I. D. 30.124.

De entre las numerosas obras musicales que ha originado la novela de Cervantes, el "Don Quijote" de Strauss, juntamente con "El retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla, es la producción sinfónica más importante. Strauss une en esta obra su idea nietzscheana del superhombre con un espíritu burlón y humorístico semejante al de su "Till Eulenspiegel". No falta, sin embargo, un elemento altamente emocional: el mismo carácter noble y generoso de Don Quijote, que se exaspera en su lucha y en sus ensueños y que se sublima en la muerte.

Strauss ha elegido algunos episodios característicos de la novela, tales como el de los molinos de viento, la lucha con el rebaño de carneros, el de Clavileño, etc., manejando siempre hábilmente dos temas básicos: el de don Quijote (en el 'cello) y el de Sancho Panza (viola), que reaparecen casi siempre sin modificarse apenas. En este caso, como en la "Sinfonía Alpina", el arte combinatorio de Strauss es realmente prodigioso, pues los diversos contextos en que aparecen los temas les presta inusitada variedad.

Se ha escrito mucho acerca de la instrumentación de "Don Quijote". En efecto, se trata de un virtuosismo excepcional, pero al servicio en todo caso de una expresión hondamente poética. Los efectos descriptivos, tan censurados a veces, descubren todo un campo de posibilidades musicales perfectamente válidas a mi entender.

Todo el simbolismo sonoro de la partitura puede explicarse (como ha hecho Richard Specht) en función de una unidad intencional superior.

Strauss escribió su obra en 1897. La partitura quedó terminada el 29 de diciembre de este año. El estreno, el 8 de marzo de 1898 en los conciertos de Gurzenich en Colonia, bajo la dirección de Franz Wüllner, no fué un éxito. El famoso violoncelista alemán Hugo Becker interpretó más tarde la obra, y los directores la prodigaron. Pero "Don Quijote" no es, ni con mucho, una producción tan habitual en los conciertos como "Till", "Don Juan" o "Muerte y transfiguración".

La presente versión viene a sumarse a las existentes de Clemens Krauss y de Charles Munch, con Fournier y Piatigorsky respectivamente. Ni en la carpeta ni en el disco se menciona otro intérprete que la "Orquesta de la Asociación de Conciertos CID". Razones comerciales habrán movido al CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO para este pintoresco encubrimiento. La orquesta—sin duda alemana—es excelente; la dirección, espléndida. El solista de cello, de primera calidad. Desde el punto de vista del comprador y del aficionado, supongo que sería preferible dar todos esos datos.

La grabación es muy buena, de gran equilibrio sonoro y de clarísimos planos. Algunas notas en la carpeta y una discreta presentación completan la edición, muy recomendable, de este disco.

R. B.

# LIBROS

## NOVEDADES

8.027.—LOS CATOLICOS ANTE EL SOCIALISMO.—Dino del Bo. 20 ptas.
8.028.—TEATRO DE JHON M. SYNGE (La sombra del valle.—Jinetes hacia el mar, etcétera). 120 ptas.
8.029.—TEATRO DE FERDINAND BRUCKNER (Pirro y Andrónica.—Simón Bolívar.—Timón y el oro). 132 ptas.
8.030.—LA ECONOMIA DEL PUEBLO DE LOS ESTADOS UNIDOS (Progreso, problemas, perspectivas).—Gerhad Colm y T. Geiger. 170 ptas.
8.031.—LA ENSEÑANZA DEMOCRATICA EN LAS ESCUELAS SECUNDARIAS.—Stiles-Dorsy. 150 ptas.
8.032.—LA SOCIEDAD MODERNA (Introducción a la Sociedad).—J. Biesanz y M. Biesanz. 525 ptas.
8.033.—EL NEGRO EN LA CULTURA NORTEAMERICANA.—Margaret Just Butcher. 218 ptas.
8.034.—EL CONTROL DE LOS COSTOS DE PRODUCCION.—Phil Carrol. 240 ptas.
8.035.—DONDE DA LA VUELTA EL AIRE.—G. Torrente Ballester. 100 ptas.
8.036.—PICOTAZOS.—Curzio Malaparte. 100 ptas.
8.037.—FIESTA EN LA ALDEA.—E. Trives. 50 ptas.
8.038.—ORIENTE MEDIO.—E. Llovet («Marco Polo»).
8.039.—EL DIOS CONVERTIDO.—L. Climent. 125 ptas.
8.040.—LA CASA DE LA COLINA.—E. Caldwell. 80 ptas.
8.041.—EL BAZAR DE LA NIEBLA.—G. Osorio. 40 ptas.
8.042.—POESIA Y VERDAD.—Gabriel Celaya. 55 ptas.
8.043.—VEINTE AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA (1939-59).—José María Castellet. 180 ptas.
8.044.—VIDA Y MUERTE DEL COSMOS.—A. Due Rojo. 176 ptas.
8.045.—ADULTEZ (Colección Psicología-Medicina Pastoral.— Tomo 22. 60 ptas.
8.046.—EL GRECO. ANTOLOGIA. 20 ptas.
8.047.—EMPEZO EN BABEL.—Herbert Wendt. 300 ptas.
8.048.—HERMANO HOMBRE.—M. Melendres. 70 ptas.
8.049.—LA ILUMINACION CINEMATOGRAFICA.—A. Golovnia. 90 ptas.
8.050.—DISPUTACIONES METAFISICAS.—Francisco Suárez (cinco volúmens). 350 ptas. c/u.
8.051.—AZORIN (Obras completas).—Tomo I. 115 ptas.
8.052.—LA PRINCESA FELIZ. 100 ptas.
8.053.—EL RUSO ESENCIAL (Para estudiantes de habla española).—Víctor Andresco.
8.054.—HISTORIA DEL MUNDO CONTEMPORANEO.—J. R. de Solís.—Tomo I. 500 ptas.

## POLITICA

8.055.—TEORIA DEL ESTADO. FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA POLITICA.—Basave. 125 ptas.
8.056.—LA SANGRE DE LA LIBERTAD.—Camus. 80 ptas.
8.057.—LAS CONSTITUCIONES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE BRASIL.—Cavalcanti. 250 ptas.
8.058.—DISCURSOS POLITICOS.—Cicerón. 60 ptas.
8.059.—DOCTRINA GENERAL DEL ESTADO. ELEMENTOS DE LA FILOSOFIA POLITICA.—Dabin. 150 ptas.
8.060.—IL SOVIETI NELLA POLITICA MONDIALE.—Fischer. 2 vols. 440 ptas.
8.061.—HUMANISMO POLITICO. — González Luna. 75 ptas.
8.062.—HISTORIA DEL SINDICALISMO. II: Francia.—Gradilone. 275 ptas.
8.063.—EL ORDEN INTERNACIONAL EN UN MUNDO DESUNIDO.—Halajczuk. 110 ptas.
8.064.—OBRAS POLITICAS.—Maquiavelo. 240 ptas.
8.065.—LA CITTA DEL SINDICATO.—Smith. 132 ptas.
8.066.—HISTOIRE DES IDEES POLITIQUES. Touchard. 200 ptas.
8.067.—¿UNIDAD POLITICA DE LOS CRISTIANOS?—Fernández de Castro. 20 ptas.
8.068.—MOVIMIENTOS SOCIALES Y MONARQUIA.—Stein. 125 ptas.
8.069.—HISTORIA DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES (Tomo I).—Pierre Renouvin. 250 ptas.
8.070.—CARLOS V Y EL PENSAMIENTO POLITICO DEL RENACIMIEN J. Antonio Maravall. 15
8.071.—DIPLOMACIA Y PODER.—Dean son. 6
8.072.—EL ATEISMO POLITICO.—Mar ding. 9
8.073.—LA LEYENDA NEGRA.—J. Ju 12

## ECONOMIA

8.074.—LA ECONOMIA CHINA.—S. A 14
8.075.—ECONOMIA POLITICA DEL MIENTO.—P. A. Baran. 15
8.076.—CURSO SUPERIOR DE ECONO F. Benham. 19
8.077.—ECONOMIA DE LOS TRANSPO M. R. Bonavia. 6
8.078.—CONSERVACION DE LOS RECU ECONOMIA Y POLITICA.—C Wantrup. 18
8.079.—ESTADISTICA GENERAL APLI F. E. Croxton. 36
8.080.—TEORIA DE LA COMPETENCI NOPOLITICA.—E. H. Chamber 120 ptas.
8.081.—ENSAYOS SOBRE TEORIA DE MERCIO INTERNACIONAL.— Ellis. 2
8.082.—HISTORIA ECONOMICA DE L ROPA MODERNA.—H. E. Fr der y J. Oser. 37
8.083.—ENSAYOS SOBRE EL CICLO E MICO.—G. Haberler. 2
8.084.—PLANEACION ECONOMICA. SICION, ANALISIS.—S. E. Ha 24
8.085.—REVISION DE LA TEORIA DEMANDA.—J. R. Hicks. 1
8.086.—HISTORIA DEL PENSAMIENT NOMICO EN EL SIGLO XX.- mes. 3
8.087.—TEORIA GENERAL DE LA CION, EL INTERES Y EL DIN J. M. Keynes. 1
8.088.—TEORIA DEL DESARROLLO E MICO.—W. A. Lewis. 2
8.089.—ENSAYO SOBRE EL PRINCIP LA POBLACION.—D. B. Mars 45
8.090.—PRINCIPIOS DE ECONOMIA TICA CON ALGUNAS DE SUS CACIONES A LA FILOSOFIA S J. S. Mill. 3
8.091.—LA ORGANIZACION ECONOM LA AGRICULTURA.—T. W. 21
8.092.—TEORIA DEL DESENVOLVIM ECONOMICO.—J. A. Schumpe 1
8.093.—INTRODUCCION A LA DIN ESPAÑOLA. 2

## ENERGIA ATOMICA Y PAZ UNIVERSAL

8.094.—RADIACION Y RADIACTI (Qué significan y cómo actúa usted).—Jack Schubert y Ralph 1
8.095.—LOS ULTIMOS SECRETOS TIERRA.—Bernard Busson y Leroy.
8.096.—EL PENSAMIENTO CIENTIFI DERNO.—Jean Ulmmo.
8.097.—LA RESPONSABILIDAD DE L CIA EN LA EDAD ATOMICA. von Weszaecker.
8.098.—LA BOMBA ATOMICA Y EL F DEL HOMBRE.—Karl Jaspers.
8.099.—CRIMENES DE GUERRA.— Lloréns Borrás. 1
8.100.—GUERRA Y PAZ EN LA ER ESPACIO.—Tte. Gral. James vin. 1
8.101.—ELECTRONES Y PROTONES, NES, NEUTRONES Y RAYO MICOS.—Roberto Andrés Millik
8.102.—ENERGIA ATOMICA (Tradu F. Vela).
8.103.—LA INVESTIGACION DEL AT G. Gamow.
8.104.—LA TEORIA ATOMICA.
8.105.—IDEAS BASICAS SOBRE EL AT LA ENERGIA NUCLEAR.—M riera.
8.106.—EL HOMBRE Y EL ATOMO.- ce-Ringuet. 1
8.107.—LOS ATOMOS TRABAJAN.- hof.
8.108.—UNA REVOLUCION EN EL CEPTO FISICO DEL MUNDO Zimmer.

—LA FISICA, AVENTURA DEL PENSAMIENTO.—A. Einstein. 110 ptas.
—LAS NACIONES UNIDAS Y LA COMUNIDAD UNIVERSAL.—A. F. Feller. 70 ptas.
—DE LA GUERRA PERMANENTE A LA PAZ UNIVERSAL.—Conde R. de Coudenhove-Kalergi. 100 ptas.
—UN SIGLO DE GUERRA TOTAL.—Raymond Aron. 145 ptas.
—CHINA, NUEVA POTENCIA MUNDIAL.—Richard L. Walker. 100 ptas.
—RUSIA, EL ATOMO Y EL OCCIDENTE.—George F. Kenan. 60 ptas.
—FISICA ATOMICA Y NUCLEAR.—Henry Semat. 300 ptas.
—ATOMOS, HOMBRES Y DIOS.—Paúl E. Sabine. 40 ptas.
—DOCTRINA MILITAR SOVIETICA (Cómo hace la guerra Rusia).—R. Gart Hoff. 190 ptas.
—LA GUERRA NUCLEAR ANTE EL SENTIDO COMUN.—Bertrand Russell. 40 ptas.
—IDEAS BASICAS SOBRE EL ATOMO Y LA ENERGIA NUCLEAR.—M. Mansriera. 110 ptas.

### RELIGION

—AL SERVICIO DE LA FE.—F. X. Arnold. 36 ptas.
—LA IGLESIA Y LA RELIGIOSA.—J. Bicker. 75 ptas.
—MANUALE THEOLOGIAE MORALIS. Prümer.—Obra completa, 760 ptas.
—JUAN XXIII A LOS SACERDOTES (Segunda parte de «Yo te elegí»). 55 ptas.
—MANUAL DE TEOLOGIA DOGMATICA.—L. Ott. 240 ptas.
—LO RELIGIOSO Y EL HOMBRE ACTUAL (Col. «Cristianismo y Hombre actual»). 65 ptas.
—ENEMIGOS DE CRISTO.—M. Revuelta. 65 ptas.
—MEDITACION DE LOS SALMOS.—Aguado. 409 ptas.
—PATROLOGIA.—Altaner. 125 ptas.
—FE, RAZON Y PSIQUIATRIA MODERNA.—Braceland. 98 ptas.
—LA IGLESIA DE LA CATEDRAL Y DE LA CRUZADA.—D. Rops. 200 ptas.
—LA IGLESIA DEL RENACIMIENTO Y DE LA REFORMA. UNA REVOLUCION RELIGIOSA, LA REFORMA PROTESTANTE.—D. Rops. 200 ptas.
—DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA FE CATOLICA (piel). 600 ptas.
—HISTORIA ILUSTRADA DE LA IGLESIA (Tomo I).—Plinval y Pittet. 700 ptas.
—LOS GENEROS LITERARIOS EN LA SAGRADA ESCRITURA.—Varias autores. 115 ptas.
—MISAL DIARIO. AÑO CRISTIANO. DEVOCIONARIO.—Fray Justo Pérez de Urbel. 450 ptas.
—MORAL AUTENTICA Y SUS FALSIFICACIONES.—Hildebrand. 70 ptas.

### TEATRO

—EL TEATRO DE SOFOCLES (Las siete tragedias y los 1.129 fragmentos). En verso castellano, traducción y estudio preliminar.—A. Espinosa. 240 ptas.
—MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA.—M. Mihura. 30 ptas.
—TEATRO DE JHON.—M. Spige (Ver sección novedades). 120 ptas.
—TEATRO DE FERDINAND BRUCKER (Ver sección novedades). 132 ptas.
—ANOUILH, JEAN. Tomo IV (La invitación al castillo. Columba. El ensayo o El amor castigado. La escuela de los padres). 108 ptas.
—ANOUILH, JEAN (El armiño. La salvaje. El viajero sin equipaje. Eurídice). Tomo I. 120 ptas.
—MILLER.—La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos. 108 ptas.
—MARCEL, G.—Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario. 72 ptas.
—CAMUS.—El malentendido. Calígula. El estado de sitio. Los justos. 132 ptas.
5.—BUERO VALLEJO.—En la ardiente oscuridad. Madrugada. Hoy es fiesta. Las cartas boca abajo. 145 ptas.
7.—TEATRO SUECO CONTEMPORANEO (El Rey, de Lagerkvist.—Quizá un poeta, de R. Josephson.—El condenado a muerte, de S. Daberman.—La familia Swedenhielm, de H. Bergman.—La mujer del hombre, de V. Moberg). 125 ptas.
8.—TEATRO FRANCES DE VANGUARDIA.—(Esperando a Godot, de S. Becket.—Las sillas, de E. Tonesco.—Historia de Vasco, de G. Schehade.—Paolo Paoli, de A. Adamov.) 125 ptas.
9.—OBRAS COMPLETAS. Tomo II (Comedias.)—Pedro Calderón de la Barca. 300 ptas.
8.150.—ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO.—Guillermo Díaz-Plaja y otros. 400 ptas.
8.151.—HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL. A. Valbuena Prat. 300 ptas.
8.152.—CASONA, ALEJANDRO. Tomo I. (La sirena varada. La barca sin pescador. Los árboles mueren de pie.) 135 ptas.
8.153.—CASONA, ALEJANDRO. Tomo II. (Prohibido suicidarse en primavera. Siete gritos en el mar. Corona de amor y muerte.) 135 ptas.
8.154.—CASONA, ALEJANDRO. Tomo III. (La dama del alba. Retablo jovial. La tercera palabra.) 135 ptas.
8.155.—ELMER RICE (El procesado. La máquina de sumar. El abogado. La soñadora. 90 ptas.
8.156.—LAS SUPERVIVIENTES.—E. García-Luengo. 30 ptas.
8.157.—HER PUNTILLA. MADRE CORAJE Y SUS HIJOS. LA OPERA DE DOS CENTAVOS.—Bertolt Brecht. 98 ptas.
8.158.—EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD. Siegfried Melchinger. 110 ptas.
8.159.—VEINTE AÑOS DE TEATRO EN ESPAÑA.—Alfredo Marqueríe. 50 ptas.

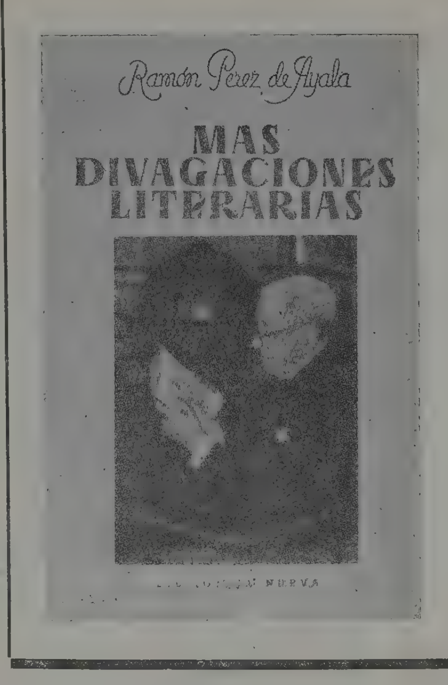
### NOVELA

8.160.—UN POCO LOCOS, FRANCAMENTE. J. Bonet. 70 ptas
8.161.—DINO BUZZATI.—Obras (El secreto del bosque viejo. El desierto de los tártaros. Los siete mensajeros. Pánico en la «Scala». El perro que ha visto a Dios. Cuentos. Un caso clínico.) 325 ptas.
8.162.—NOVELAS HISTORICAS. Tomo V.—A. Conan-Doyle. 150 ptas.
8.163.—EL HOMBRE QUE VIAJO SOLO.—C. Vigil Gheorgiu. 80 ptas.
8.164.—JEROME K. JEROME.—Obras (Las divagaciones de un haragán. Nuevas divagaciones. Ellos y yo. Del natural, etcétera.) 350 ptas.
8.165.—EL BAUL DE LOS CADAVERES.—Alvaro de Laiglesia. 70 ptas.
8.166.—EL GATOPARDO.—G. Tomasi de Lampedusa. 70 ptas.
8.167.—LA MASCARA DE CARNE.—M. van der Meersch. 80 ptas.
8.168.—LA HORA FINAL.—Nevil Shute. 80 ptas.
8.169.—NADIE DEBERIA MORIR.—Franz G. Slaughter. 70 ptas.
8.170.—EL AGITADOR.—Tomás Salvador. 75 ptas.
8.171.—TEMPERAMENTALES.—F. Candel. 75 ptas.
8.172.—DUELO EN EL PARAISO.—J. Goytisolo. 75 ptas.

### NOVELAS DE MISTERIO

8.173.—UNA HERMOSA TRAMPA.—William Pearson. 35 ptas.
8.174.—PARAISO EN PELIGRO.—Octav Roy Cohen. 35 ptas.
8.175.—ESTE HOMBRE ES PELIGROSO.—Peter Cheyney. 35 ptas.
8.176.—EL CIRCULO DE PAPEL.—Bruno Fischer. 35 ptas.
8.177.—CALLEJON SIN SALIDA.—H. C. Bransan. 35 ptas.
8.178.—LAS DAMAS NO ESPERAN.—Peter Cheyney. 35 ptas.
8.179.—EL DIARIO.—William Ard. 35 ptas.
8.180.—LOS PEONES DEL MIEDO.—Jasen Manor. 35 ptas.
8.181.—ANTES DE DESPERTAR.—Brett Halliday. 35 ptas.
8.182.—HOTEL DE LUJO.—William Ard. 35 ptas.
8.183.—EL ANGEL DE LA LUZ.—M. Cutcheon. 35 ptas.
8.184.—LOS CRIMENES DEL GATO Y EL VIOLIN.—Ronald E. B. 35 ptas.

# Señalamos




MAS DIVAGACIONES LITERARIAS.—Ramón Pérez de Ayala. Biblioteca Nueva. Madrid, 1960.

La editorial «Biblioteca Nueva», que tanta atención ha dedicado a nuestros **clásicos actuales,** recoge, en un volumen, diversos trabajos de Pérez de Ayala.

La pluma «serena» de don Ramón toca, en estos ensayos, temas relacionados con el estilo, la filosofía y la crítica: en general, humanistas.

Lessing, Hegel, Goethe, Nietzsche, Anatole France, Turguenef y Eça Queiroz—entre otros—están vistos «magistralmente» por la mente **sabia** y **equilibrada** de Pérez de Ayala.

8.185.—DIVERSION MACABA.—A. Lee Martin. 35 ptas.
8.186.—TENSION EN EL JUZGADO.—Laurence Treat. 35 ptas.
8.187.—LA VISITA DEL MIEDO.—A. Lee Martin. 35 ptas.
8.188.—LA HIJA DEL HAMPA.—J. Mc. Partland. 35 ptas.
8.189.—LA MUJER QUE BAJO DEL TREN.—Day Keen. 35 ptas.
8.190.—PAGADO CON SANGRE.—Hugh Clevely. 35 ptas.
8.191.—LAS MUERTES PARALELAS.—D. B. Olsen. 35 ptas.
8.192.—UN GROSERO CRIMEN.—Bruno Fischer. 35 ptas.
8.193.—LLANTO POR UNA RUBIA.—Bret Helliday. 35 ptas.
8.194.—AL SUR DEL SOL.—Wade Willer. 35 ptas.
8.195.—LA RUBIA DE NEGRO.—Ben Benson. 35 ptas.
8.196.—MAREA TRAGICA.—Jhon Mac Donald. 35 ptas.
8.197.—SILENCIA MORGE.—David Alexandre. 35 ptas.
8.198.—UN BALAZO PARA EL NOVIO.—David Dodge. 35 ptas.
8.199.—UNA PISTA EN LAS TINIEBLAS.—Baynard Kendrice. 35 ptas.
8.200.—EL BOXEADOR Y SU SOMBRA.—John Roeburt. 35 ptas.
8.201.—LA MUERTE PASA A COBRAR.—Kank Hobson. 35 ptas.
8.202.—LAS RAICES DEL MAL.—William Ard. 35 ptas.
8.203.—LOS MALDITOS.—John D. Mac Donald. 35 ptas.
8.204.—LA BELLA Y LA MUERTE.—Richard S. Pratner. 35 ptas.
8.205.—UN SOLO ESTRANGULADOR.—Hampton Stone. 35 ptas.
8.206.—LOS VERDUGOS.—Ross Mac Donald. 35 ptas.
8.207.—EL SABUESO Y LA DAMA.—Richard S. Prather. 35 ptas.
8.208.—SENDERO DE PERDICION.—Richard S. Prather. 35 ptas.
8.209.—SU MUERTA IMAGEN.—William Herber. 35 ptas.
8.210.—ANTOLOGIA DE LAS MEJORES NOVELAS POLICIACAS. Primera selección. 175 ptas.
8.211.—ANTOLOGIA DE LAS MEJORES NOVELAS POLICIACAS. Segunda selección. 175 ptas.

### ARQUITECTURA

8.212.—ESQUEMA DE LA ARQUITECTURA EUROPEA.—Nikolaus Pevsner. 396 ptas.
8.213.—LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA.—Rex D. Martienssen. 200 ptas.
8.214.—PIONEROS DEL DISEÑO MODERNO. Nikolaus Pevsner. 306 ptas.
8.215.—CHARLAS CON UN ARQUITECTO.—Louis H. Sullivan. 230 ptas.
8.216.—LA ARQUITECTURA GOTICA.—Hans Jantzen. 220 ptas.
8.217.—LA SIMETRIA.—Hermann Weyl. 128 ptas.
8.218.—INTRODUCCION A LA ARQUITECTURA MODERNA.—J. M. Richards. 250 ptas.
8.219.—COMO CONCEBIR EL URBANISMO. Le Corbusier. 220 ptas.
8.220.—ARQUITECTURA MODERNA (Su naturaleza, sus problemas y formas).—Walter Curt Behrendt. 200 ptas.
8.221.—LA ARQUITECTURA EN LA EDAD DEL HUMANISMO.—Rudolf Wittkower. 290 ptas.
8.222.—PUNTO Y LINEA FRENTE AL PLANO.—Kandinsky. 420 ptas.
8.223.—FRANK LLOYD WRIGHT.—Enrico Tedeschi. 76 ptas.
8.224.—MENSAJE A LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA.—Le Corbusier. 80 ptas.
8.225.—ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO.—Walter Gropius. 180 ptas.
8.226.—LA CIUDAD ES SU POBLACION.—Henry S. Churchill. 180 ptas.
8.227.—REALISMO BIOLOGICO (Un nuevo Renacimiento humanístico en Arquitectura).—Richard Neutra. 185 ptas.
8.228.—WALTER GROPIUS Y EL BAUHAUS. Gulio Carlo Argan. 180 ptas.
8.229.—PLANEAMIENTO URBANO.—Thomas Sharp. 130 ptas.
8.230.—LA METROPOLI EN LA VIDA MODERNA.—Varios. Cuatro tomos a 120 ptas. c. u.
8.231.—HACIA UN NUEVO ESTILO.—H. van de Velde. 140 ptas.
8.232.—LA TEORIA DEL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA.—Edward R. De Zurko. 123 ptas.
8.233.—ARTE DE PROYECTAR EN ARQUITECTURA.—E. Neufert. 400 ptas.

### CIENCIA Y TECNICA

8.234.—MANUAL PRACTICO DEL DIBUJO TECNICO.—W. Schneider. 190 ptas.
8.235.—DIBUJO PERSPECTIVO.—J. C. Morehead. 200 ptas.
8.236.—DIBUJO ANATOMICO ARTISTICO.—R. Marsh. 158 ptas.
8.237.—PERSPECTIVAS PARA DIBUJANTES. P. J. Lauson. 142 ptas.

### ELECTRICIDAD

8.238.—VADEMECUM DE ELECTRICIDAD.—E. Molloy. 190 ptas.
8.239.—LA ELECTRICIDAD DEL AUTOMOVIL.—W. Judge. 120 ptas.

# NOTICIAS Y FOTOS



## Sofía Noel

*UNA de las figuras sobresalientes en la interpretación de la música española es la de Sofía Noël. Aunque nacida en Bélgica, se estableció en España hace algunos años y viene desarrollando una intensa labor de conciertos. Licenciada en la Universidad Libre de Bruselas, y dedicada en principio al teatro vanguardista, estudia canto con Jane Zenska. Su presentación en Bruselas, con las "Chansons madécasses" de Ravel fué una revelación.*

*Sofía Noël no es sólo una gran voz y una exquisita sensibilidad. Es también una artista que sabe acercarse con hondura al instante cultural y psicológico de cada obra. En muchos de sus conciertos intercala, como conferenciante, unas notas precisas y penetrantes sobre la significación de las obras que interpreta.*

*El repertorio de Sofía Noël es muy extenso, pues abarca, por una parte, la música popular sefardita, española, rusa, negra, suramericana y francesa; y por otra toca en la producción musical europea desde Haendel y Lully hasta Ravel, Prokofief y Katchaturian, sin olvidar a los románticos alemanes Schubert, Schuman y Brahms. La música española es abarcada casi en su totalidad por Sofía Noël. Desde las canciones de los siglos XVI y XVII—Vázquez, Pisador, Milán, Valderrábano, Morales—hasta los compositores modernos—Granados, Falla, Palau, Rodrigo, Obradors, Esplá y las canciones de García Lorca—, Sofía Noël ha puesto al servicio de la música española su extraordinaria actividad artística.*

*El poeta Edmond Vander Cammen ha dicho de ella: "Sofía Noël es la embajadora de la música étnica, y sobre todo de la que tiene en sus raíces una savia más emotiva."*

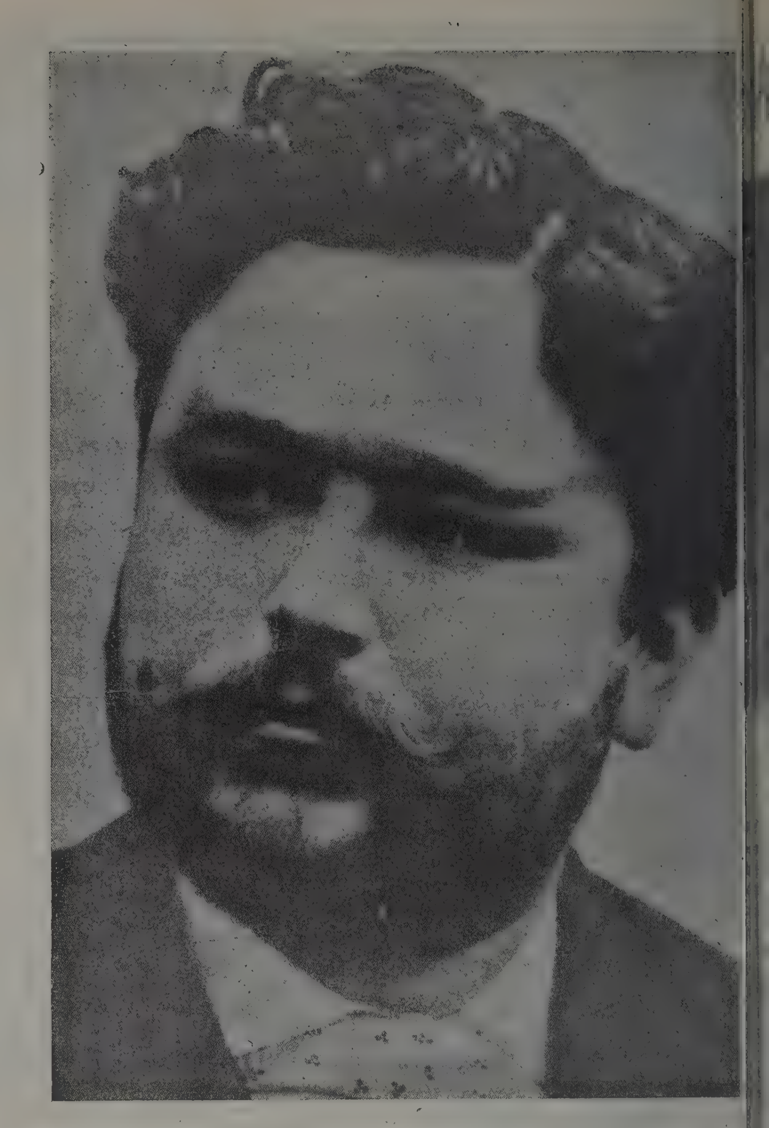
## El pintor Escartín

PERTENECE esta fotografía a uno de los cuadros de Juan Antonio Escartín, que expuso, a comienzos de este verano, en la sala «Toison» treinta y una obras. La muestra, de carácter antológico, reúne obras de los últimos años del pintor: retrato, paisaje, composiciones, bodegones, así como también algunas fotografías y dibujos de frescos realizados del 50 al 54.

Interesantes son los retratos (óleos y dibujos) realistas y de noble factura. La espátula de Escartín extiende armónicamente los pigmentos, procurando conseguir una grata vibración, intensa y breve, con las notas de color. Ello se manifiesta y acusa más claramente en los estudios y bodegones, donde los ocres y oros obtienen un valor máximo. Con los grises y ocres, acierta en sencillas formas y calidades... Entre estos aciertos, adviértese cierto cansancio en la concreción de algunas obras, debido, probablemente, a la amplitud temática.



"Palomas", de Escartín

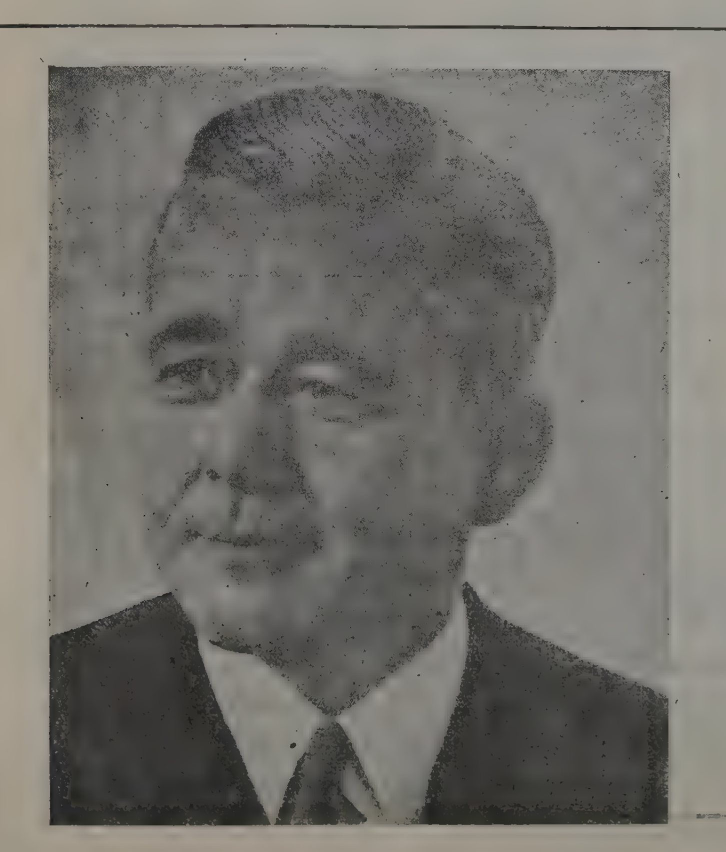


## ALBENIZ, A LOS CIEN AÑOS

*HACE un siglo que Isaac Albéniz, el español que abrió para España lo caminos universales de la música, nacía en Camprodón. Albéniz inici el éxodo de los artistas españoles a Francia, en busca de mejor acogida de mejores condiciones de vida. Para Francia, Albéniz fué siempre huéspe de honor. Tuvo allí gloria, paz, amistades entrañables, consideración de lo mejores, alegría y también nostalgia.*

*Los actos celebrados en París recientemente—entre ellos el concierto d Rubinstein y la colocación de una lápida conmemorativa en la casa dond habitó nuestro compositor en la capital francesa, 55 rue Boulainvilliers— son sólo una muestra del recuerdo vivo y ferviente que Albéniz dejó en país vecino. Los conciertos y actos diversos en memoria del gran compo sitor se multiplican incesantemente en Francia. En España, los periódicc —"A B C" y "YA" especialmente— le han dedicado algunas páginas; el cr tico Fernández-Cid y la pianista Alicia de Larrocha, cuatro sesiones en e Ateneo madrileño. Otros actos y dedicaciones se han efectuado y es de e perar que se efectúen en lo que queda de año.*

*En uno de nuestros números próximos, nuestro colaborador el compo sitor Ramón Barce dedicará a Albéniz un extenso trabajo. Pero hoy, IN DICE quiere sumarse al recuerdo, y al mismo tiempo enviar, en nombre d la música española, un agradecido saludo a los hombres y organismos fran ceses que tan generosamente han solemnizado el centenario de nuestro gr músico.*



## JAIME VICENS VIVES, MAESTR

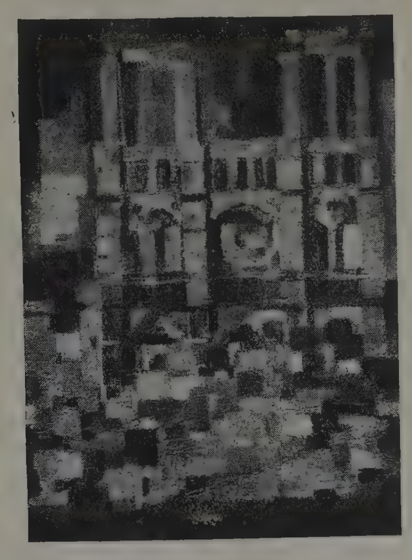
LA muerte, en una clínica de Lyon, del doctor don Jaime Vicens Vives, nos priva a todos de un hombre magistral. Historiador insigne, educado en los métodos más rigurosamente científicos, su nombradía consiste, primordialmente, en su manera de enfrentarse a la Historia: «Creemos fundamentalmente—escribe en «Aproximación a la Historia de España»—que la Historia es la Vida, en toda su compleja diversidad. No nos sentimos, por lo tanto, atados por ninguna prevención apriorística, ni de método, ni de especulación, ni de finalidad... Intentamos captar la realidad viva del pasado y, en primer lugar, los intereses y las pasiones del hombre común.» Estas palabras descubren el sentido humano e integrador que el doctor Vicens Vives prestó a la Historia o, por mejor decir, al método de investigación que le hizo encontrar el único e intransferible ser de la Historia. Clamó siempre porque los historiadores abandonasen la descripción sucesiva de las dinastías, de las batallas, de los acontecimientos puramente anecdóticos. Lo que a Vicens Vives le importaba en grado sumo era «el mecanismo íntimo del desarrollo humano»... «Es preciso, pues, que busquen al hombre.»

Su capacidad de creación corría pa con su capacidad de trabajo. Se licenc 1930, y poco después ingresa como pro en el Instituto-Escuela, de Barcelona. En obtiene una cátedra de Instituto. En gana brillantemente la cátedra de His Moderna de la Universidad de Zaragoza año después se traslada a la correspond te de la Universidad barcelonesa. Fun dirige el «Centro de Estudios Históricos ternacionales» de la Universidad, edita tudios de Historia Moderna», dirige «I Histórico Español», es director del Inst «Jerónimo Zurita» ,y, finalmente, pres en todo el mundo nuestra historiografí ciencia, su visión de la Historia, creó esc que continuará su obra. Obra compleji que se adensa y contiene en estas pala de oro, y que—¡por qué no decirlo!—ta ras nos resultan: «La expresión de la se halla también en la forma como los bres tergiversan la voluntad ordenador Estado o de una oligarquía. No en la ins ción considerada en sí misma, sino e hervor humano que se agita en su seno. lugar de las grandes colecciones legisla los humildes archivos en donde la ley con la vida.»

# ABSTRACTOS ("ANTIGUOS" Y "MODERNOS")









*Las fotos que damos aquí son de obras concursantes a la Bienal de Venecia, Pabellón español. Corresponden, de izquierda a derecha, a* Droc, Vento, Fluviá *y* Ramis.

...OSCA reunió una exposición de abstractos. Los ...bidos: Oteiza, Chillida, Chirino, Serrano, Tapies, ...rt, Tharrats, Lucio, Viola, Canogar, Saura, Mi-... (no me acuerdo de todos de repente, pero ya ...saliendo, si se necesita).

...Sala *San Jorge* realiza otra exposición colectiva ...bstractos. Hay algunos nombres nuevos, al lado ...ros conocidos, por ejemplo el de Hustuna.

...BLI, por su parte, tras el concurso (estilo "com-...sons" de París: todo se imita) donde entraban al ...illo (aquello tenía mucho de baratillo) abstractos ...urativos, pero donde salió premiado inexorable-...e un abstracto: Lucio; presentó luego la expo-... de otro abstracto: Lorenzo.

...ARRO, que hizo una interesantísima exposición re-...ectiva "de los años 25 al 35", en la que figura-... desde Picasso y Dalí, Cossío y Pelegrín, Vázquez ... y Ferrant, Caneja, Souto y Mozos, Palencia y los ...anos Vicente, Mateos y, en fin, muchos otros ar-..., representativos de una época heroica, que hoy ...mos llamar de los "precursores", presenta a su vez ... exposición colectiva de abstractos, "El grupo 57", ... divisa y designio es la realización de un arte anó-..., puesto al servicio de la integración en una obra ...rior y conjunta.

...or supuesto, el anonimato no pasa de ser un lema; ...to que cada artista aparece con su nombre, al ...rario de la Edad Media, a la que se imita en esto, ... la que, de veras, los artífices desaparecían tras de ...obra. La integración ya es otra cosa.)

...omo se ve, el arte abstracto (1) domina por com-... la situación.

...uando un gran movimiento se apodera de una épo-...es porque existen razones profundas, superiores a ...voluntad de los propios artistas y de los organiza-...s de exposiciones; y no vale oponerse o chillar, sino ... hay que investigar esas razones profundas que em-...n el movimiento, y tratar de ponerlas en claro; ...s son fuerzas históricas.

...Al margen, naturalmente, de lo que haya de moda, ...etismo y monstruoso negocio; pues de todo hay un ... y mezclado a las fuerzas profundas y rigurosas.)

Pero yo no iba a hacer ahora una crítica y mucho menos una censura de los aspectos superficiales del movimiento, sino a intentar poner en claro algo que me parece muy importante: En otros artículos anteriores, yo he hablado de la *sensibilidad*, y dicho que, nuestra época, por encima de las diferencias escolásticas y de tendencia, manifiesta *una peculiar sensibilidad*; que es, justamente, la sensibilidad del arte nuevo, la verdadera y nueva sensibilidad.

AHORA bien, no todos los artistas llamados abstractos cumplen las condiciones y postulados (valga la palabra) de esa nueva o novísima sensibilidad.

Por el contrario, muchos la traicionan.

Pero todos son confundidos en el mismo haz.

En la exposición de *Biosca*, por ejemplo, yo veo artistas "antiguos" y artistas "modernos". Y todos son "no figurativos".

Oteiza, Serrano, Chillida y hasta Chirino (parecido a Chillida, pero no tan dinámico; más parado) cumplen perfectamente las condiciones exigidas por nuestro tiempo; sobre todo, los dos primeros. Chillida tiene un vago sabor rural, de apero de labranza, de azadón o reja de arado primitivo, de espadaña o veleta; que dimana de su fiel empleo de la forja de fragua. Pero, comoquiera que sea, su estética es tensa y dinámica; pues las estructuras estallan, se dislocan y rompen de un modo muy peculiar y muy en consonancia con la sensibilidad y los conceptos más característicos de nuestra época. Chillida es, verdaderamente y a pesar de todo, *un escultor nuevo*.

En la misma línea de estos escultores citados (sobre todo de Serrano y de Oteiza) podríamos poner a algunos pintores de los que figuran en la exposición; pero, no a todos, repito.

Por ejemplo, podríamos poner a Millares, a Saura; un poco a Canogar, pero ya menos; un poco a Lucio, pero ya menos igualmente.

No podríamos, en cambio, con rigor, poner a un Tapies; menos aún, a un Cuixart, y en general a los pintores catalanes, que se dedican a "no figuraciones" puramente decorativas, sin un hondo y moderno sentido de la construcción.

Lo único moderno de estos últimos son los materiales empleados (plásticos, pigmentos metálicos, industriales, etc. que no había, por supuesto, en la época de las cavernas); pero no la sensibilidad. La sensibilidad de que hacen gala es antigua: arcaica y vieja a más no poder. El *mecanismo*, es decir, los trucos, la técnica, la presentación, el método de ataque, son también nuevos.

Pero no, repito, la sensibilidad. La sensibilidad es vieja.

En muchos casos, repiten procedimientos y consentimientos, y aún motivos, del arte "Precolombino". (Igual que hacía Tábara deliberadamente; pero éste era hispano-americano, y respondía, por tanto, a la tradición de su tierra de origen.)

Yo no creo que tengan nada que ver (a salvo algunos aspectos epidérmicos, y técnicas, que ya son mostrencas) unos artistas con otros.

Y creo, por lo tanto, que sería muy conveniente distinguirlos. Y no englobarlos. Pues son muy diferentes en el designio. Y en el poder. Y en la creación.

Los artistas de *sensibilidad nueva* (no de técnicas nuevas o simplemente de materiales) son creadores.

Lo son incluso cuando experimentan.

Los otros, no; o mucho menos.

Los primeros responden a la problemática profunda de nuestro tiempo; a saber: conceptos nuevos del espacio y de la construcción; que pide, a su vez, nuevas intuiciones plásticas...

Los segundos se limitan a jugar arbitrariamente y por puro goce con las materias y los espacios que los otros inventan y descubren. O lo que es igual, a llenar telas o tablas o metales, o lo que sea, con arabescos y pseudo-figuraciones, *superpuestas*, pero no *construídas*.

Hay un rasgo, por lo común, que los distingue: los artistas constructores, es decir, los verdaderamente nuevos, son ásperos, son simples, son sobrios, son lógicos. A menudo, son dramáticos.

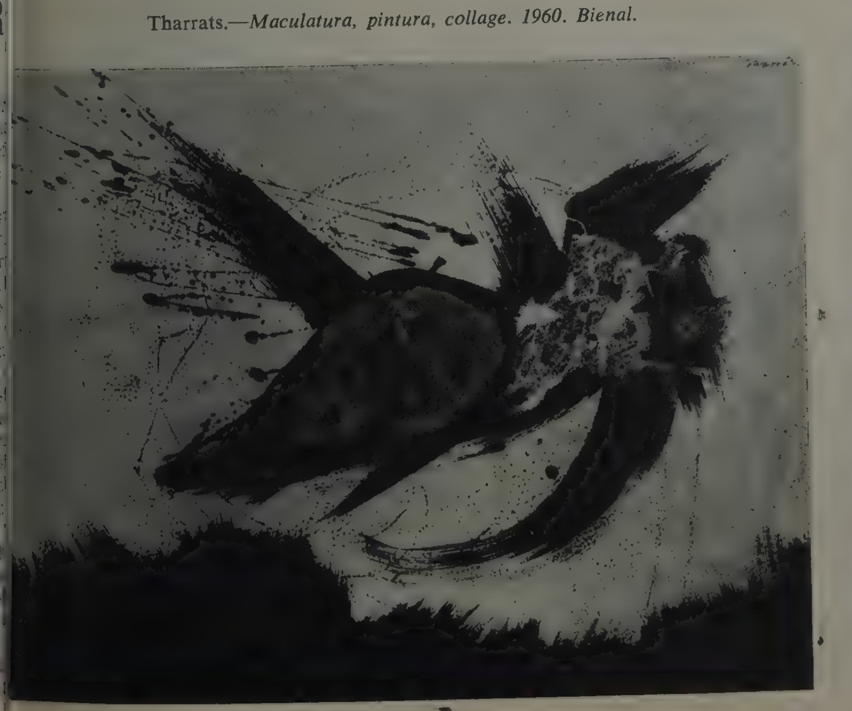
Los segundos, es decir, los decoradores, son dulzones, son prolijos, son arbitrarios y nada lógicos.

Se suelen embriagar con la materia (que es lo facilón) y tratarla con la morosa paciencia de las viejas que hacen calceta. (No tanto, con la bravura de los niños—a los que se parecen sólo en ciertos aspectos—que siempre son valientes e ideográficos; es decir: también profusamente lógicos, a su modo.)

Sacan a relucir unas *calidades* muy lindas, que a mí no me disgustan, desde luego, cuando están finamente

---

(1) La palabra «abstracto» está usada «ad libitum» y com-...de en sentido amplio todas las tendencias modernas y no ...ativas. Tal como lo entiende el vulgo.



Tharrats.—*Maculatura, pintura, collage. 1960. Bienal.*



Monjalés.—*Pintura. 1960. Bienal.*

sentidas y bien logradas; pero que, en sentido creador, son *arte menor*.

*El arte mayor* está en las *líneas de fuerza*, en la dinámica interior, en las oscuras y no siempre descifrables directrices que rigen el Universo; que rigen el Cosmos, la Naturaleza, la Materia y la Vida.

El espíritu (cuchillo supremo, escalpelo supremo) pugna por descubrir y organizar esas líneas de fuerza. Esas oscuras y presentidas líneas de la gran vida; esas líneas y dibujos del pensamiento, que son (o aspiran a serlo) como los módulos del ser y del devenir. O lo que es igual: equivalentes a verdaderas leyes naturales. El gran espíritu tiende siempre a esto: a descubrir y a crear; a dominar.

El pequeño espíritu, a gozar y complacerse.

Entre uno y otro espíritu hay la misma diferencia que existiría entre un gran inventor (Newton, Galileo, Einstein, Millikan...) y un modesto y simpático artesano que produce agradables y útiles ingenios en su pequeño taller.

Para la economía general de la vida, ambos son necesarios, pero no sería bueno el confundirlos.

ESTO vale, naturalmente, en un sentido amplio y muy general.

(Se trata aquí solamente de exponer algunas ideas en favor del esclarecimiento; de una modesta tentativa a este propósito.)

En sentido concreto, es decir, que hace alusión a obras y personas concretas, las cosas no son tan simples.

Se hace preciso contar con el hombre real.

Puede ocurrir muy bien que un "artista del arte menor" sea magistral en su especie; y que, otro, más dotado tal vez intelectualmente—o temperamentalmente—para la gran construcción, carezca, en cambio, de la suficiente maestría técnica o de otras dotes de imaginación, mano, sentimiento, pálpito, etc. para llevar a plenitud su propósito.

Poniendo ejemplos concretos, yo creo, sinceramente, que Saura es un artista que sabe pintar poco. Comparado con su inteligencia y con los grados normalmente admitidos para la maestría, en un arte tan depurado como ha llegado a ser la pintura, a lo largo de los siglos. En cambio, me parece un artista de intelecto agudo, y de intuición muy clara de lo que deben ser las formas profundas.

Sus estructuras (en las que, casi sistemáticamente, se mueve en la gama pobre y poco arriesgada de los grises más simples y elementales, de cómodo, aunque eficaz manejo) tiene siempre mucho de revoltijo y confusión; de algo que pugna, pero no acierta a romper.

En compensación, su concepción del cuadro, y de la pintura en general, es ardiente y brava, muy espontánea, muy esquemática, muy intimista y aspirante a lo intrínseco; muy poco decorativa, en una palabra, y, a menudo, muy dramática.

Esa emoción del drama, de la sencillez del concepto y del hondo designio, llega al espectador, a pesar de todas las torpezas y miserias de la expresión; pero llega más difícilmente, claro está, que si ésta fuera triunfante y magistral.

Algo parecido podría decirse de Millares; aunque a mí Millares no me parece tan simple y puro como Saura. (Recuerda, a menudo, al italiano Bedova.) Es, además, un poco monótono. A veces, le da a uno la impresión de estar atollado y sin saber cómo salir de sus sacos, de sus agujeros y de sus nudos; repetidos una y otra vez, con vagos—y vanos—intentos de humanizar esos elementos, un tanto inertes, infundiéndoles (a última hora) como en el "Homúnculus", una cierta estructura figurativa; que lo único que consigue es hacer híbrida la obra.

Pero, a pesar de todo, Millares tiene emoción auténticamente moderna, dramatismo e interés para el crítico.

En primer lugar, hay en él algo humilde, desnudo; seria y tenazmente desnudo; austero, seco, y bravo también, igual que en Saura; que "duele" y hiere al alma, que habla de una vida noble y espiritual, de una aspiración honda e íntima, profunda, de la vida y del arte.

Luego, Millares no es minucioso, no es microscópico, no es picajoso, no es cicatero ni preciosista. Sino que es siempre amplio, de grandes y sencillas estructuras; de contraste sumarios y bien concebidos, sin la intromisión de elementos espúreos, decorativos.

Solamente, a veces, algún rutinario empleo de los nudos y corcusidos, turba la sencillez del esquema.

Pero, por lo general, es simple, noble y coherente. Lógico.

Yo estimo y valoro esta sencillez, esta austeridad, y esta lógica. Y creo comprender la pura intención de Millares, tanto como la de Saura.

Pero no puedo aplaudir sus defectos.

HE puesto estos dos ejemplos solamente para ilustrar mi idea, y para que se comprenda lo difícil que le resulta al crítico, muchas veces, discriminar impresiones y congruos valores objetivos. Pues no siempre uno acierta a hacerlo, o con la formulación adecuada.

Pero no me propongo aquí (pues no sería posible, ni hay espacio; ni tampoco es mi propósito en este artículo) hacer el examen individual de todos y cada uno de los artistas que han tomado parte en estas exposiciones. (Para ello, necesitaría un largo libro y va[...] meses de trabajo...)



Lucio.—*Jonás, núm. 4. 1960. Bienal.*

Personalmente, como espectador sencillo, aún más [...] como crítico profesional (pues esto último es sólo [...] incidencia "burocrática" que no quita ni pone a[...] hondo), a mí me interesan todos los artistas: los co[...]tructores y los decoradores; los "modernos" y los "[...]tiguos". Creo que todos son necesarios para la mar[...] del arte, y que todos cumplen un papel en su desarr[...] y oscura economía de la vida.

Valoro más, en conjunto, en panorámica, a los g[...] des constructores; pues creo que es lo justo.

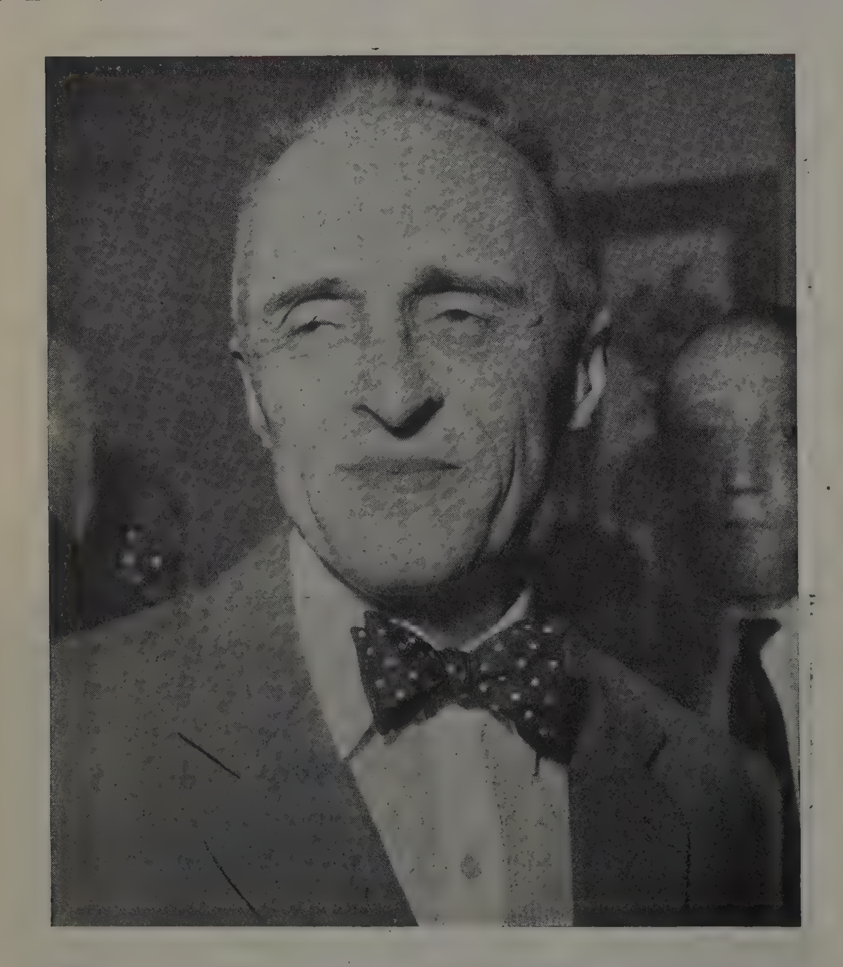
Pero, en detalle, en concreto, en rigurosa visión [...] lo que es la existencia histórica y el arte real (co[...]tuído no sólo por las tendencias, sino por las obra[...] los artistas concretos) no puedo ser tan expedito: [...] veo, en tal caso, precisado a matizar y a sopesar [...] por obra, persona por persona.

Y, puede muy bien ocurrir, entonces, que un "d[...]corativo", magistral o gran sensitivo, resulte más [...] a mis ojos que un "gran constructor", menos sensi[...] o más rudo; pues, amigos, la obra, en su esencia[...]creta (que es su verdadera y más profunda esencia, [...]manísticamente hablando) es un vasto e intrincado [...]do, un vasto e intrincado misterio, que no puede [...]pacharse jamás con unas cuantas tesis o ideas gene[...]

Sin embargo, he creído oportuno poner éstas de [...]nifiesto, por si su manifestación pudiera resultar ú[...] esclarecedora para una crítica más objetiva y justa [...] arte actual y de sus obras respectivas, en este "pelig[...] momento.

Luis TRABAZ[...]

# RENE CLAIR EN LA ACADEMIA



EL cine ha entrado en la Academia Francesa. Hace casi cuarenta años, Bela Balazs—quizá el máximo teórico puro del cinema—clamaba en su libro El hombre visible o la cultura del cine (Viena, 1924):

*«Ante las puertas de vuestras doctas Academias está, desde hace años, un arte nuevo pidiendo entrada. El arte del cine reclama voz y voto, un representante entre vosotros; quiere ser digno de vuestras meditaciones, y que le dediquéis un capítulo en esos grandes sistemas de estética, en que se habla hasta de las curvas de las patas de las sillas y del arte del peinado y, sin embargo, ni se menciona el cinema.»*

*En estos cuarenta años, y a lo largo de los sesenta y cinco de su vida, el cine ha recibido el desdén, a veces injurioso, de los intelectuales, de las minorías cultas, de los profesores y académicos. Salvo las grandes excepciones, que se pueden contar, y por ello bien conocidas. Ese desprecio por él, alcanzaba, claro es, a los que creíamos en él, a los que escribíamos de él. Muchos aún siguen igual, cerrados a todas las evidencias. Son los que García Escudero llama, con exacto y gracioso vocablo, los «retrointelectuales». Aquí y en todas partes. Mientras aquí y en todas partes, el gran público—tan denostado—, las inmensas masas anónimas, le iban haciendo su diversión, su espectáculo y su arte. Atención: numerosas veces ha sucedido esto en la historia del arte, y ahora está ocurriendo en muchos sectores.*

AHORA, *en 1960, el cine ha entrado en la Academia Francesa; en la francesa, no en otra. Símbolo de su aceptación social y artística. Ha entrado representado por un cinematografista íntegro; Pagnol y Cocteau eran, ante todo, escritores. Ha entrado el hombre que mejor puede representarlo: René Clair.*

*René Clair es uno de los cinco grandes creadores del cinema universal. Más aún, es un genio del cinema. Su inspiración es de lo más puro, bello, claro, alegre, fragante, alado que se ha visto en el cinema y en muchas obras de arte. Yo he asistido, sentado junto a René Clair, en una pequeña sala de pruebas de los Campos Elíseos, a la proyección de* El millón, *la primera copia de su nuevo lanzamiento, casi treinta años después de realizada. Está igual que el primer día, sin una mancha ni deslucido producidos por el tiempo. Es una obra maestra perfecta, de una gracia alta y limpia, cabrilleante y sobria. Sin el apoyo de un actor genial como Chaplin, ni de una figura ya creada, como la de Charlot. Actores buenos o simplemente discretos. Y el film permanece íntegro. Los que hablan del efímero cine, no se han molestado en ver películas—obras maestras, claro es—de hace veinte años, treinta años. Pero al mismo tiempo, el film es una maquinaria de[...]cisión, una ecuación óptica, un te[...]ma del humor.*

*Este es el genio de René Clair[...] más pura y espontánea inspiración [...] rígida por la razón más dura y [...] realmente diamantina.*

*Es la combinación, a la vez con[...] y simbiosis, que determina lo mism[...] obra, que la personalidad de Clai[...] la pantalla es un máximo humo[...] pero en la vida no, sino un razon[...] un intelectual cartesiano. Todos [...] gestos y sus actos están vibrand[...] esta contraposición: una impacie[...] urgente y un afán de perfección i[...]layables.*

UN *máximo propósito de [...] preside su vivir: orden para tod[...] papeles de todas sus películas he[...] para todos sus argumentos de las [...]yectadas, para todos los objetos [...] casa... Pero a la vez, sentimen[...] sensitivo hasta la exasperación, g[...] el recuerdo de un perro, amigo y [...] que se ha muerto. Un caniche fam[...] y por eso su casa está llena de [...]ches por todas partes, la más com[...] colección de caniches de bronc[...] porcelana, barro..., en todas las [...]tudes posibles; su ya famosa cole[...] de perros, pero sólo caniches. O[...]vante riguroso de la puntualidad, [...] sí y los demás, cuando se va a su [...] de St. Tropez—cada vez con más [...]cuencia—se pasa los días enteros [...] barca, solo en medio del mar, de[...] pasar el tiempo que tanto admin[...]*

*De esta constante contradicció[...] paradoja, está hecho el genio de [...] Clair. Está hecho el grande y ad[...]ble intelecto francés. Con René [...] —con su personalidad y su obra— [...] intelecto francés el que entra [...] Academia, para representar al ci[...] universal. Que al fin es uno de lo[...] portantes triunfos que, en estos [...]pos, Francia se apunta en el cam[...] la cultura.*

Manuel VILLEGAS L[...]

ARCIPRESTE DE HITA Y EL SI-
IV.—Juan Ruiz es uno de esos
que parecen haber nacido aposta
se hagan teorías acerca de ellos.
ida y venturas alguna cosa sabe-
más por lo que él mismo nos di-
ue la veracidad biográfica de sus
ea dudosa. De todas formas, que
bre de entonces nos hable de sí
cuente su vida y se refiera a su
como si ello fuera la cosa más na-
l mundo, cosa que le singulariza
nte, posibilita el que podamos sa-
has cosas, si no acerca de su vida,
enos, sobre su carácter y persona-
or lo visto se trataba de un señor
porte, alto, desgarbado, huesudo y
r lo demás, campechano, jocoso y
buen vividor, goliardo, algo cople-
r y pícaro; trotamundos, prodigioso
de gentes, enemigo mortal de la
andariego de la ceca a la meca por
Castilla, y presidiario; nadie husmeó
l en la vida del medio y bajo pue-
fateó los pecadillos de aquella Es-
los compartió; así, aprendió lo su-
ca de cómo y con qué manera debe
n hombre que se precie de pecar
depositó su sabiduría en un libro,
e *Amor*, de *Loco Amor*, de *Buen*
unos dicen de él: poeta monstruo,
extraño, insólito; otros: mudéjar,
riental, adoptivo, importado, espú-
mayoría: mal cura, disolvente, pe-
españoles castos: y todos: hombre
asombro y escándalo de siglos ve-

endo por testigo a la certeza sólo
mos dos cosas suyas: un libro y
en que vivió. Pocas en número,
ienciales en calidad. Vivió durante el
IV. Decir de una persona que vivió
época, o en tal otra, es cosa sencilla,
otidiana y natural es la verdad que se
; empleamos la fecha de nacimien-
no lo que este es para la inmensa
a de los hombres; un nacimiento
da y sólo eso. Cada hombre vive en
mpo, nadie sabe por qué no vive en
ni importa, y para casi todos, vivir
tiempo es sólo vivir, sin diferencias
iales de los demás vivires de otros
es de otros tiempos.

hay individuos de los cuales deci-
os que vivieron en su tiempo, impri-
a la frase una resonancia de tal
, que toma un significado muy dis-
al que tiene cuando se emplea refi-
la al resto de los hombres. Si deci-
que el Arcipreste de Hita vivió en
XIV, otro tanto podemos afirmar de
robable Sacristán de Hita. Uno y
sin esenciales diferencias, realizaron
ces la misma operación de vivir; y,
nbargo, hay en la vida, o en lo vivi-
el Arcipreste, algo que el pobre Sa-
n no pudo compartir ni por asomo.
*algo*, difícilmente expresable, queda
cito en la afirmación de que "el Arci-
, además de ser un hombre que vi-
omo todos, en su tiempo, es un hom-
le su tiempo", frase que puede parecer
rullesa, pero que no lo es, mas al
ario, comprometida, seria y plantea-
de complejas interrogantes: porque
virtud de qué razón podemos decir de
ombre que es de su tiempo y no so-
nte que vivió en él?, ¿es que hay
hombres que son el tiempo en el
viven y otros que viven en un tiem-
ue no son?

voy a meterme ahora en el fregado
ntestar a las anteriores preguntas, prin-
mente porque, para lo que aquí inte-
no es necesario hacerlo. Basta con
rlas formulado para que nos demos
ta de que suponen la consideración del
po en dos graves, absolutas y tajantes
entes: una, el tiempo como vida, y
el tiempo como historia. Importa sólo
tomemos conciencia de ese fenómeno
el que podemos decir que todo hombre
*un* tiempo y *en un* tiempo, siendo
as cosas, al menos cognoscitivamente,
ntas.

ay, entre los innúmeros hombres que
n en una época, unos cuantos de los
se dice son representantes de ella, hasta
punto tal que es imposible concebir a
sin aquéllos. Esos hombres constituyen
sencia de su tiempo, son su tiempo, o
Historia. Alguien puede, razonable-
te, objetar que, no unos pocos, sino
s, somos Historia. No hay inconvenien-
pero, de serla todos, unos en mayor
ida que otros. Con volver a desenterrar
sus cenizas el humilde recuerdo del Sa-
tán de Hita y sopesarle con el de aquel
coetáneo suyo de quien aquí nos ocu-
nos, las cosas quedarán más claras. La
ción que, indefectiblemente, ambos tie-
con el siglo XIV es, quizá no de natu-
za, pero sí de magnitud, muy diferente.
odo lo expuesto garantiza sobradamen-
licitud de una investigación indirecta,
efleja, sobre el particular. Averiguando
acerca de los caracteres de su siglo,
muy posible que otro tanto logremos so-
la persona misma de Juan Ruiz.

# El «Libro del Buen Amor» en la escena madrileña

*Por Angel Fernández-Santos*

ACERCA DE LAS CRISIS HISTORICAS.—El XIV no es un siglo "revolucionario". La palabra revolución tiene, hoy, muchas acepciones, unas, espúreas, otras, difíciles y confusas, lo que convierte al término, sencillo de por sí, en equívoco y de empleo peligroso. Al decir que el XIV no es un siglo de Revolución, uso de esta palabra en un sentido llano y antiguo, queriendo significar que, en aquella época, las cosas no se vuelven del revés, y que el hilo histórico no se rompe, por el contrario, es continuista, tradicional, solidario con su más inmediato pasado.

Que una época no sea revolucionaria, no implica que, necesariamente, tenga que ser conservadora. Revolución, en el sentido que aquí empleamos la palabra, oponése a tradición, no a conservación. La tradición puede no ser conservadora. ¿En qué caso? Simplemente, cuando es transformista. Transformación supone tradición, algo precedente que transformar; de ahí que todas las reformas o transformaciones históricas sean, por derecho propio, inapelablemente, tradicionalistas; jamás rompen con el pasado, sino que lo desarrollan o mudan, siempre a base de contar con él. Conservadurismo es cosa muy distinta; expresa una actitud humana en la que se considera al pasado como algo intocable y sagrado; cosa quimérica, pues, muy problemático resulta mantener un pasado en presente, sin mudanza previa. Conservar el pasado en cuanto tal, sin cambio o desarrollo, apoyándose en una extraña perennidad de los tiempos idos, es tanto como detener el tiempo; o sea, milagro, asunto divino. Quizá por ello, ciertas mentes afectadas de agudo conservadurismo resultan propicias para el "religiosismo" extremo.

Siglo *transformista*, el XIV. ¿De qué carácter? Parece que la transformación operada en la cultura de entonces tiene un marcado signo negativo: trátase de una *descomposición*. El hilo que, con tanto primor, tejieron las centurias anteriores, comienza a deshilacharse; sabido siempre que se trata del mismo. Europa, hastiada del equilibrado descanso de espíritu que la Edad Media le proporcionó, tiene síntomas de histeria, malhumor, y ganas de alboroto. Decide guerras, guerras largas, intérminas, de Cien años, cien eternos años, que acaban por ponerla enferma de sí misma; y se dispone para un trascendental cambio, una mudanza radical de formas de vida y pensamiento. Piénsese en la decisiva influencia que un hecho de esta naturaleza ejerce sobre la contextura del presente histórico; el carácter *transicional* que el ejercicio de todo cambio tiene, convierte a las épocas en que se produce en momentos históricos con un presente *negativizado*, en la medida que se apoya y nutre, exclusivamente, de un pasado, como origen, y, sobre todo, de un futuro, como fin del cambio mismo. Se vive "en el pasado", y más todavía, "en el futuro", sin separación, en pura mezcla; es decir: un presente cuya sustantividad le viene de fuera, de un antes y un después que, como tales, son formas radicales de inexistencia real. ¿Qué podemos pensar sino esto de una realidad que se alimenta, por un lado, de muerte, y por otro, de posibilidad?... Por ello se comprende lo dificultoso que resulta definir y delimitar momentos históricos como el siglo XIV. Generalmente se les designa con el tendencioso nombre de *crisis*, palabra que no les expresa en totalidad, sino sólo en una de sus caras. Dice únicamente lo que hay de destructivo en el fenómeno, expresa lo crítico, lo criticado, que generalmente es el pasado anacrónico, y omite lo constructivo y generador: la intuición del futuro, el deseo de novedad. Más exacto sería llamarlos *momentos de transición crítica*, pues con este añadido queda más patente esa bipolaridad —ambivalencia pasado-futuro—que les caracteriza.

Las transiciones críticas constituyen etapas realmente curiosas del pensamiento humano. Indudablemente son momentos de inmadurez y despiste, en los que el hombre, afectado por variadas, e incluso contrarias, formas de vida, no sabe bien qué hacer de sí mismo, perdido el control de su propio pensamiento y aunados, en él, anacronismos regresivos e intuiciones de sorprendente novedad. Resultado de esto son sistemas de pensamiento inconclusos y fetales. Y sin embargo, la verdad es que, en algunas muy determinadas creaciones del espíritu, estas épocas suelen ser de una fertilidad incomparable, superando en mucho a las correspondientes de las etapas maduras y plenas... En este aspecto parecen ser los momentos más propicios para la floración de ciertas dimensiones del espíritu creador humano, que dejan acusadas huellas en la historia de la cultura.

VEÁMOSLO con un poco más detenimiento. Por un lado, se observa el predominio de pensamientos filosóficos de escaso valor científico; pobres en verdades, por muy ricos que sean en ganas de verdad. Aquella coexistencia, antes aludida, de elementos regresivos con otros progresivos, favorece el surgimiento de pensadores dados al asistematismo y propicios a la contradicción. Obsérvese con alguna calma, bien las escurriduras logicistas que siguieron a la decadencia de la Alta Escolástica, bien el ingenuo cientismo del siglo XVI, o bien la serie de filosofías neorrománticas que se extienden, con intermitencias, desde Kierkegaard a Sartre, y se verá hasta qué punto reconocen la veracidad de lo dicho. Además, ello explica la corta vida que logran gozar estas filosofías, su carácter provisorio, modal y temporáneo. Pero, por otro lado, esta infructuosidad científica no indica abulia, ni falta de predisposición a la verdad, en el pensador. Todo lo contrario: caracteriza a este una individualidad propensa a la agitación íntima y al esfuerzo, no pocas veces titánico y angustioso; una posición heroica ante la vida, cierto energumenismo, cerrada soledad, imposibilitado, al parecer, para toda escuela. El rigor



de la verdad queda sustituído por una vehemencia hacia la verdad; ganas de ciencia, a falta de ella. No posee verdadera filosofía; él tampoco es un verdadero filósofo, sino un filosofante, energía de producción sin genuina producción. Su deseo de ciencia es sólo busca, impulso, tendencia personal, pero tan personal que es lírica, subjetiva, *poética*. En cuanto se observa el resumen de cualquier producción de una época crítica, saltan, inmediatamente, a la vista varios monumentos poéticos de importancia única. Además son obras, éstas, que poseen un personalísimo sello, tanto en estilo como en problemática, que denuncia la contextura real de la época en la que fueron producidas. Es corriente oír hablar de "obras de crisis", lo que explica la facilidad con que se las discierne de las demás. Su facilidad de reconocimiento está en ese aire de esfuerzo personal, arriba citado, su problemática contradictoria, vitalmente contradictoria, o sea: su carácter de drama. Un sentimiento dramático, bien cómico, bien trágico, de la vida, se respira en su fondo. De ahí que las épocas en que se producen *sean los momentos más propicios para el florecimiento del teatro.*

EL TEATRO, ARTE DE CRISIS.—El arte dramático, sobre todo si está dado en su más genuína formalidad expresiva—el teatro—, posee, de suyo, un carácter acusadamente político. La observación no es nueva—veánse, sobre el particular, las ideas de Pérez de Ayala, y, aunque con intención muy distinta, las de Bertold Brecht. Creo que también Ortega, en su, recientemente publicada, "Idea del teatro", comparte la misma opinión—. El teatro nace y madura en una *polis*; se dirige a un público, es decir, a *una comunidad políticamente organizada*; y versa sobre el hombre "enfrentado", en frente de, o frente a, o sea: el hombre en relación, en lucha, en *polémica o política.* El teatro es la poesía de la *alteridad*, y esto según su naturaleza, no por casualidad.

Pero no cualquier alteridad constituye objeto del teatro, sino una muy determinada: la dificultosa, esa que supone problema, choque o desacomodación en las relaciones cotidianas de hombre a hombre; un tipo de alteridad que podemos llamar *alteración*. En la medida que vemos alteradas las relaciones normales de un grupo humano, podemos decir que allí hay un objeto o fenómeno dramático. Es poesía de lo político, pero de lo político en anormalidad o desequilibrio; constituye la más genuina expresión poética del *conflicto*, del hombre en contradicción vital, en *crisis*.

Lo anterior, en lo relativo al teatro en cuanto tal; pero ¿qué pasa con las crisis históricas? Observábamos antes, aunque muy por encima, lo que tienen de propio y característico, y descubríamos esa indefectible nota de *transitoriedad* que invade los sistemas de pensamiento producidos durante ellas; lo cual, como se recordará, suponía el hecho de que montaban su estructura sobre dos polos contrapuestos: por un lado, el pasado—reacción, regresión—, y por otro, el futuro—progresión, novedad—. Veíamos también que ambos se aúnan, ya que no en un sistema objetivo de verdades, sí en la mente del pensante, coexistiendo, en ella, por muy varias y distintas que sean. Y deducíamos de esto lo muy propicias que resultan las etapas de esta naturaleza, para los pensadores dados a la paradoja, e incluso, a la contradicción.

Pues bien: contradicción consiste en una incompatibilidad de dos elementos lógicos, conceptos o términos, que se excluyen mutuamente aplicados a una misma cosa. Esto en el terreno abstracto. Pero la contradicción tiene una vertiente concreta y personal, en la medida que es susceptible de ser vivida y sentida por el hombre que la piensa. Entonces deja de ser una simple incompatibilidad de conceptos o palabras y se convierte en un conflicto íntimo, posibilitado, de suyo, para ser un conflicto político, en cuanto que el hombre que lo viva se relacione con los demás y les haga partícipes en su problema.

He aquí por qué en toda crisis histórica se produce el mejor caldo de cultivo para el conflicto, o crisis, personal, tanto en su vertiente íntima como en su vertiente política. Si quedamos en que, precisamente, este mundo de los conflictos humanos es el que, genuinamente, busca y expresa el arte dramático, veremos clara y razonable aquella mi afirmación de que el teatro es un arte de crisis.

EL ARCIPRESTE, HOMBRE DE CRISIS, HOMBRE DE TEATRO.—Las crisis de nuestra Historia no sobresalen por su número, pero sí por su extensión. Hay quien dice que la Historia de España es la Historia de una gran crisis, todavía no resuelta. Afirmación muy tajante, como se verá, pero no falta de verdad, sobre todo si se aplica a la España moderna. Difícil es encontrar, a lo largo de nuestras últimas centurias, siquiera un solo momento de plenitud, un indicio de cultura acabada y en equilibrio. Pasada la Escolástica ¿dónde encontrar una filosofía española? No la hay; y lo que es peor, cuando se intenta hacer, el filósofo se ve dominado por la confusión y el personalismo. ¿Qué es, sino poesía, la teología mística de San Juan y Santa Teresa? Nuestro florecimiento cultural se inicia precisamente cuando el Imperio comienza a decaer, si es que alguna vez no estuvo en decadencia. Desde entonces, caracteriza a la vida española su carácter transicional: ¿qué momento puede considerarse como definitivo, logro pleno de los anteriores? Ciertamente, ninguno. La historia de nuestra cultura es el mejor relato de nuestra decadencia política, de nuestra inseguridad vital y de nuestra confusión ideológica; en resumen, de lo *crítico* de nuestra realidad. Por eso no es casual que el más continuo y acabado de nuestros géneros literarios sea el teatro.

En lo que respecta a siglo XIV no podemos decir otro tanto, debido a que el fenómeno que allí se produce es de distinta naturaleza. La crisis del XIV no es propiamente española, por muy caracterizada que esté en nuestra patria, sino europea. Mejor dicho: no relativa a un lugar, sino a un tiempo. Se refiere a la Edad Media, no sólo a la España medieval. El Arcipreste, ciudadano de aquel país, pero también de aquel tiempo, la vivió de por dentro. ¡Y cómo!... Pero claro: una pregunta surge de inmediato: ¿por qué no hizo teatro?

Siendo hombre afectado por esos caracteres de tiempo y pensamiento tan propicios para el surgimiento del arte dramático, ¿por qué no lo hizo? Pregunta categóricamente absurda, pues el Arcipreste, escribiese o no comedias, hizo teatro.

Es fácil darse cuenta. La crisis del XIV, epocal más que nacional, se equivale con la decadencia de la Escolástica. Siendo esta una cultura teocéntrica, o, mejor, cristocéntrica, de naturaleza cristiana omnicomprensiva, es lógico suponer que la decadencia que la subsiguió, supone una descomposición de los valores cristianos en que estaba apoyada. Esto, fuera de dudas. Digo descomposición, lo que indica transformación, no ruptura: la cultura continúa impregnada de cristocentrismo. Esto lo vemos, por ejemplo, en la intención moralizante que el Arcipreste pretende dar a su libro: una intención machacona, casi un prejuicio, y, como tal, sospechoso. Cojamos un pasaje. Dice: "empero porque es umanal cosa el pecar, si algunos—lo que non los conssejo—quisieren usar el loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello." ¿Frase moralizadora? Es posible; pero qué lejos de la didáctica al uso. Vamos a poner nuestra atención en un detalle de singular importancia: el pecado está aquí puesto en *fase positiva*. Dícense modos, maneras de pecar, cosa insólida en el moralismo tradicional. El pecado, según esto, deja de ser un *hecho* o *suceso* particular, sujeto a normas de justipreciación abstractas, y se convierte en una *acción*; o, de otra forma, deja de ser algo relativo a una conducta y se integra en el ámbito de una personalidad. La visión del hombre como personalidad es, en el Libro del Buen Amor, de una clarividencia asombrosa para el tiempo en que fué escrito. Es un sorprendente muestrario de personas, seres que son en la medida que actúan o que accionan. Logra el Arcipreste intuir el carácter de cada hombre a través de sus acciones, y esa es, precisamente, *la singularidad cognoscitiva del dramaturgo.*

OTRO dato: la acción de estas personas no es, sino esporádica y circunstancialmente, descrita por su autor. Este no narra, ni ofrece al personaje tal como desde fuera se le ve, sino que, por el contrario, es el propio personaje quien se narra, justifica y expresa a sí mismo. De ahí que los más característicos pasajes del libro sean diálogos y monólogos: acción que se sirve, para ser expresada, del propio don lógico del actuante; y esa es, precisamente, la *singularidad expresiva del teatro.*

Otro dato más: la potencia del diálogo es de tal índole que resulta difícil comprenderla en un pasado. La vida, en cuanto tal, no es evocable. Se evoca lo vivido, en la medida que *ha sido* vivido y ahora no lo es. En la novela puede darse esta divergencia temporal entre el viviente lector y el viviente leído, pero no en el teatro. No hay posibilidad de evocación escénica. La escena exige vidas en presente, no en pasado. Las comedias se dividen en actos. El teatro es el género de la actualidad. Pues bien: la potencia dialogal de *Libro del B. A.* tiene tal vida, que ésta no puede ser sino vida, esto es: acto de vivir, actualidad, acción de vivir; presente, no pasado, recuerdo de vida. Donde el Arcipreste pone "dijo", se lee "dice", sin dificultad.

Una última observación: el teatro gusta de arquetipos; en esto es rígidamente tradicionalista, lo cual no quiere decir que sea reaccionario. Si los griegos hicieron, de treinta o cuarenta de sus creaciones, arquetipos universales, lo mismo el Arcipreste con dos o tres de sus personajes. Ahí están Rojas, Lope y Vélez de Guevara para demostrárnoslo.

¿No resulta ahora absurda aquella pregunta de por qué el Arcipreste no hizo teatro? Lo correcto sería preguntar: si hizo teatro ¿por qué no comedias? De contestar esto se encarga el siglo XIV, su crisis, su tradicionalismo y su novedad. El Arcipreste hizo teatro; ei siglo XIV no le dejó hacer comedias.

DOÑA ENDRINA.—Todo lo anterior tiene como justificación anecdótica el estreno en Madrid de una obra basada directamente en el episodio de Doña Endrina, Don Melón y la Trotaconventos, uno de los mejores del *Libro del B. A.* No es fácil dar la medida exacta de nuestro agradecimiento, por su obra, a don Manuel Criado del Val, y, por su aventura, a "Dido, pequeño teatro", ejemplar agrupación de cámara. Ambos hicieron una de las innumerables cosas que ya es inmoral no hacer dentro de nuestro panorama teatral. Ahí, nuestros clásicos, se pudren. Esperan manos generosas, que sólo muy de tarde en tarde les ayudan a desempolvarse. ¿Desempolvarlas, para qué? ¡Si no gustan!, dirán. Doña Endrina gustó. La inteligencia agrada, incluso a los iguaros. Pocas veces oí aplausos tan sinceros. ¡Si el ejemplo cundiese!

A. F.-S.

# La bomba

## CUENTO, de José San Martín

*—¡Niaueeee...!*

*Gimió una ventana.*

*—Tac-tac-tac...*

*Rodó un velador en la terraza de un bar. Vidrios rotos.*

*—¿Qué ha sido eso?*

*—Parece como si...*

*—¡Eh!, ¿qué ha pasado?*

*—Un polvorín. Habrá volado un polvorín en alguna parte.*

*La ciudad comenzó a vomitar seres. Un perro vagabundo se sintió acorralado hacia el vórtice.*

*Dos jóvenes llegaron en una «Lambretta» y se apearon.*

*—¿Qué ha pasado?*

*Los jóvenes pueden ser novios o recién casados. Han estado besándose poco antes. El tiene los labios rojos de lápiz. Ella, dice:*

*—¿Han visto ustedes el avión?*

*—¿Qué avión?*

*—El avión. El avión que pasó cuando nosotros estábamos...*

*Se acerca un guardia. Tiene el rostro abotagado. No dice a nadie que, a fuerza de recibir desengaños, ya no es más que un nihilista. Pregunta:*

*—Y ustedes, ¿quiénes son?*

*El compañero de la muchacha dice:*

*—Oiga, guardia...*

*Llegan hombres y mujeres en torrente. El guardia es absorbido. Todos preguntan: ¿qué ha pasado? Y nadie sabe nada. Pero siguen preguntando.*

*—¿Y el avión?*

*—Pero ¿qué avión? ¿Me quiere usted decir qué avión? ¿Es que yo tengo algún avión? ¿Es que soy fabricante de aviones?*

*—Esos dicen que han visto un avión.*

*—¿Esos...?*

*Hay una gran perplejidad. Alguien dice:*

*—¡Ya está! El avión. Está claro ¿no? Avión, bomba.*

*Una chica mojigata que lleva sobre el pecho un emblema del Corazón de Jesús, grita:*

*—¡Kruschef! ¡Ha sido Kruschef!*

*No le hacen caso, porque eso es demasiado verosímil.*

*Un hombre gordo, con aspecto de traficante de puercos, comienza a dar voces:*

*—¡Mi cartera! ¡Me han robado! ¡Guardias! ¡Un guardia! ¿Es que no hay un guardia ni para un remedio? ¡Guardia! ¡Guardia! ¡Maldita sea!*

*Pero aquello no tiene la categoría de un tumulto callejero o de una huelga portuaria. Aquello, nadie sabe lo que es. No hay guardia.*

*Preguntan:*

*—¿Qué pasa ahora?*

*—No se sabe. Hay un robo por medio.*

*—¿Y la explosión?*

*—¿Qué explosión?*

*—¡Bah...!*

*Hay alguno que no sabe nada de nada. No sabe cómo ha llegado hasta allí.*

*—¿Ha visto usted el avión?*

*—No.*

*—¡Cómo! ¿De veras no ha visto usted el avión?*

*El hombre se amosca:*

*—Un momento, un momento... Vayamos por partes. ¿Quién dice que yo no haya visto un avión? En cuanto a ver aviones, quizá, si comparamos, me lleve yo la palma...*

*—Ah, como decía ustd...*

*—Pero...*

*Un campanilleo persistente invade el aire.*

*—¡Los bomberos!*

*—¿Dónde está el fuego?*

*—¿Pero hay fuego?*

*—Eso no se pregunta.*

*—Yo creí que se trataba de un robo.*

*—¡Un robo! Pero, hombre, ¿ha visto usted en alguna parte que los robos se apaguen?*

*—No había caído.*

*—Vaya.*

*La casa «Cronox» tiene un reloj gigante en el frontispicio. Ahora, sus agujas marcan las nueve.*

*Un niño llora, pisoteado por los mayores. Dice: «beee...» en un tono tan agudo y penetrante como un bisturí. Es un «beee...» largo y ondulante como una serpiente.*

*—¡Un niño!, ¡un niño! ¿Quién ha perdido un niño?*

*—¿A ver...? No, no es mío.*

*—¿Usted también ha perdido un niño?*

*—No, por Dios. Pero nunca se sabe... Los míos están en casa, bien seguros.*

*—¿No ha pensado usted en la bomba?*

*—¡En la bomba! ¿Es que van a tirar una bomba?*

*—Ya la han tirado. Hace un momento. ¿No estaba usted?*

*—No. Yo nunca voy a esos sitios.*

*—Ha sido horrible, según creo.*

*—¡Una bomba! ¡Dios mío! ¡Mis hijos...!*

*—Pero, ¿qué tienen sus hijos?*

*—No sé. Usted lo dice...*

*Llegan grupos de guardias. Tienen orden de no hacer daño a la gente.*

*—Despejen, despejen...*

*—¿Y la bomba?*

*—No se preocupe. Ya está en el bote.*

*—Ah ¿sí? ¿Y el avión?*

*—¿Qué avión?*

*—Pero, guardia... Parece mentira... Ustedes nunca se enteran de nada...*

*—Ande, ande, despeje...*

*—Pero ¿qué tengo que despejar?*

*—¡No lo sé! Ya estoy gritando. Tengo orden de no gritar y de que ustedes despejen. ¿No basta con eso? Despejen, despejen...*

*Es noche. Todo está en calma. Un estampido horroroso rompe el silencio y conmueve la ciudad. La gente duerme tranquila, segura de que ya todo ha pasado. El reloj de la casa «Cronox» salta en el aire y desaparece. En el suelo hay un cráter gigante.*

*Al borde del cráter, como impulsado por una fuerza leve, un zapato de mujer se agita un instante. Luego, cae en el hoyo y el silencio se hace más y más hondo.*



JOSE San Martín nace en la provincia de Asturias el año 1922. Abandona la carrera mercantil y el bachillerato «absorbido» por la Literatura, su gran preocupación. Lee ávidamente y se prepara. Escribe principalmente cuentos. Colaboró en la sección «Cada semana un cuento», del periódico ovetense «La Nueva España». Al Premio «Naranco» presentó la novela titulada «El hombre que tenía un ideal». Se trata de un libro audaz, inconformista. En el semanario «Juventud», de Madrid, un relato suyo fué seleccionado para el concurso «Gabriel Miró». En Radio Langreo colabora con glosas de «actualidad»... Ultima actualmente una novela, «La burbuja»—título provisional—que destina al Nadal o al Planeta.

La prosa de José San Martín, según se advierte, es chispeante, como su humor.

# TANGO

*(Viene de la pág. 2.)*

concluir que para estos teóricos la gente lo se muere en Europa.

A estos críticos, que no sólo se ni a considerar su miopía como una desve ja, sino que, por el contrario, la usan mo instrumento de sus investigaciones, que explicarles que si el mal metaf atormenta a un europeo, a un argentin debe atormentar por partida doble, pu que si el hombre es transitorio en R aquí lo es muchísimo más, ya que tene la sensación de vivir esta transitoria tencia en un campamento y en medio un cataclismo universal, sin ese resp de la eternidad que allá es la tradición lenaria.

Cómo será verdad todo esto que hasta autores de tango hacen metafísica sin berlo.

Es que para los críticos mencionado metafísica sólo se encuentra en vasto oscuros tratados de profesores alemar cuando, como decía Nietzsche, está en dio de la calle, en las tribulaciones del queño hombre de carne y hueso.

No es este el lugar para que examine de qué manera la preocupación metaf constituye la materia de nuestra mejor ratura. Aquí queremos señalarlo, sim mente, en este humilde suburbio de la ratura argentina que es el tango.

El crecimiento violento y tumultuoso Buenos Aires, la llegada de millones de res humanos esperanzados y su casi riable frustración, la nostalgia de la pa lejana, el resentimiento de los nativos tra la invasión, la sensación de insegur y de fragilidad en un mundo que se tr formaba vertiginosamente, el no encor un sentido seguro a la existencia, la de jerarquías absolutas, todo eso se m fiesta en la metafísica tanguista. Mela licamente dice:

*Borró el asfalto de una manotad*
*la vieja barriada que me vió nacer.*

El progreso que a macha-martillo in sieron los conductores de la nueva gentina no deja piedra sobre piedra. digo: no deja ladrillo sobre ladrillo; m rial éste técnicamente más deleznable como consecuencia, filosóficamente más gustioso.

Nada permanece en la ciudad fantasm Y el poeta popular canta su nostalgia viejo "Café de los Angelitos":

*Yo te evoco, perdido en la vida,*
*y enredado en los hilos del humo.*

Y, modesto Manrique suburbano, se gunta:

*¿Tras de qué sueños volaron?...*
*¿En qué estrellas andarán?*
*Las voces que ayer llegaron*
*y pasaron y callaron*
*¿dónde están?,*
*¿por qué calles volverán?*

El porteño, como nadie en Europa, te que el Tiempo pasa y que la frustra de todos sus sueños y la muerte final sus inevitables epílogos. Y acodados s el mármol de la mesita, entre copas de millón y cigarrillos negros, meditativ amistoso, pregunta:

*¿Te acordarás, hermano, qué tiempos a*

O con cínica amarga dictamina:

*Se va la vida, se va y no vuelve,*
*lo mejor es gozarla y largar*
*las penas a rodar.*

Discepolín, horaciano, ve vieja, far descangallada a la mujer que en otro t po amó. En la letra existencialista de tangos máximos, dice:

*Cuando manyés que a tu lado*
*se prueban la ropa*
*que vas a dejar...*
*te acordarás de este otario*
*que un día cansado*
*¡se puso a ladrar!*

El hombre del tango es un ser profu que medita en el paso del tiempo y e que finalmente ese paso nos trae: la ir rable muerte. Y así un letrista casi desc cido murmura sombríamente:

*Esta noche para siempre*
*terminaron mis hazañas.*
*Un chamuyo misterioso*
*me acorrala el corazón...*

Para terminar diciendo, con siniestra gancia de porteño solitario:

*Yo quiero morir conmigo,*
*sin confesión y sin Dios,*
*crucificado en mi pena,*
*como abrazado a un rencor.*

Ernesto SABAT

# O HALLO TRIBUNA MAS LIBRE

título puede sugerir que renuncio al
ia propuesto en el número anterior.
así. Luego entraremos en materia,
rodeo más o menos largo, según mi
de hoy. En sentido más lato, ya
entrado en el asunto, si comparti-
opiniones que Camus expresa en su
sobre "el pan y la libertad": que
na del uno motiva siempre la dismi-
de la otra, y viceversa. Así pues,
título ha cambiado; el tema es el
que habíamos propuesto. Al fin y al
con unos u otras palabras, cada es-
habla siempre de lo mismo: del mun-
que quisiera vivir.

ítulo ha cambiado a causa de la
a con que la Revista completó, más
ontradijo, mi texto precedente. En
no hallo tribuna más libre. Ni la
ii la encuentro, pues en realidad no
sco. ¿Para qué, pudiendo escribir
Hay otras muchas publicaciones, al-
excelentes en su género, sin duda;
reo que INDICE, con sus defectos,
evista más cabal, desde el punto de
e la consideración integral del hom-
otra vez, con mis defectos, vuelvo
ontrarme aquí a gusto, habiéndome
cidido a manifestar por qué no lo
del todo.) En esa parte, nada que ob-
la apostilla; si alguna vez he vis-
itada la expresión de mis opiniones,
sido porque INDICE me haya pues-
pedimentos, sino por propia indeci-
por represión derivada de las cir-
ncias generales. Muy cierto: siempre
contrado en estas páginas la deseada
d.

ué tribuna mejor para hablar de algo
licado como los centímetros cuadra-
ue mide un *bistec*?... Obsérvese que
os "centímetros cuadrados"; hablar
ntímetros "cúbicos" sería, en mi ca-
en mi casa, simple fanfarronería, me-
érbole, dorados sueños. Y quede bien
lido que, al nombrar el *bistec*, esta-
hablando concreta y simbólicamente a
: concretamente, de nuestra merma-
ración de carne, y, por representa-
de las restantes cosas que se consi-
indispensables para la vida en el lla-
mundo occidental, al que pertenece-
casi todos los españoles, más por el
u que por la materia. (Esto último
a evidencia que no necesita demos-
n.)

HOMBRE, RARA CRIATURA,
E extraordinaria capacidad de aguan-
e acomodación, de conformidad, re-
ción y esperanza. Sin embargo, cual-
día, de pronto, la paciencia flaquea;
disconformidad puede surgir al con-
ar con mayor lucidez, con mirada más
a que otras veces, los desconchados de
red, o el lustre—que es deslustre—de
aje, o lo que uno tiene en el plato:
os centímetros de bistec. Y, ¡qué co-
por extraña asociación de ideas, uno
acordarse repentinamente de cuando
un joven, casi un adolescente, senti-
al y romántico, idealista y tal, ajeno a
sospecha de que andando el tiempo
ía a preocuparse por tales servidum-
terrenales. Y, entonces, las compara-
s resultan inevitables: a lo largo de
lustros, el volumen y el peso del *bis-*
e han reducido a la mitad o la ter-
parte, y su presencia en la mesa no
tidiana, sino alternada con largos, irre-
es eclipses; las horas de trabajo, que
eran cinco, hoy son muchas más;
a marcha uno hacia la cincuentena y
io tiene "toda la vida por delante".
o naturalmente tendemos a seguir los
os mentales del medio en que se ha
lo, en el primer instante piensa uno
los obreros ganan menos, y que los
ijadores del campo, en el centro, el
y el oeste, aún están peor. Pero esto,
breve reflexión, no aparece como un
vo de consuelo, sino como un motivo
onal de disconformidad. Y menos sir-
e consuelo al pensar en la lejana In-
donde las gentes—según nos han re-
ado recientemente algunos periodistas
ñoles—sufren hambre endémica, mien-
contemplan perezosamente a las vacas
idas, sin decidirse a sacrificarlas y abrir-
n canal.

olviendo a las "discrepancias", también
ito que INDICE no puede apuntar su
ula al "norte" de cada uno de sus co-
radores. Indubitable. Pero INDICE pue-
y debe, apuntar a su propio norte, que
ría ser como un término medio de las
*as intenciones* diversas. En lugar de ello,
e quedarse en "suma de voces". Es
ho. Pero no basta para la altura de
tiempos. La suma que no es *resumen*,
ueda en caos, en vitalidad desordenada
onfusa. Paradójicamente, esto se apre-
cia de manera más clara en los mejores números; por ejemplo, en el 137-138, compuesto en homenaje a Marañón.

### *¿Qué pensar de Marañón después de su muerte?*

DON Gregorio, y Ortega, y don Pío, eran hombres a quienes hubiese querido conocer personalmente ,atraído como estaba por su recia personalidad; pero esas relaciones me fueron vedadas, porque desde fines de 1931 nunca he residido en Madrid más que pocas semanas. De Marañón he leído cuatro o cinco libros y fragmentos de otros; he seguido con interés su actitud ante la vida, ante la política, y, en los últimos años, me ha disgustado o desconcertado su "generosidad de prologuista". (Por ejemplo, me resultó chocante que le pusiera prólogo a aquel extraño libro de León Degrelle, cuyas páginas me dejaron desagradable impresión.)

También, como otros, me he preguntado a veces sobre la causa de los "silencios" de don Gregorio; sé por J. Raimundo Bartrés, el gran barojiano, que don Pío decía de Marañón que era "una mariposa"; y, hablando de él, hace cosa de un año, con un gran amigo suyo, ex ministro del primer Gobierno de la República, escuché un severo juicio sobre la versatilidad del célebre médico-escritor. Con tan escasas noticias sobre el carácter del grande hombre, emprendí lleno de curiosidad la lectura del número especial que le ha dedicado INDICE. ¿Resultado? Que la lectura refuerza mi profundo escepticismo, que abarca a don Gregorio, a sus apologistas y detractores y a los hombres corrientes entre los cuales me incluyo.

Me he fijado particularmente en los análisis de Ridruejo, Fernández Figueroa, Caba, Aumente, Baeza... ¿Ha reparado también el lector en que la mayor o menor benevolencia de los juicios estaba en relación directa con la edad de cada uno de los comentaristas? Así, el más riguroso era Aumente; el director aparecía más exigente que Dionisio; éste más que Caba, etc. ¿Casualidad? No lo creo. ¿Qué concluir, entonces? Lo de siempre: que la objetividad no existe, en sentido estricto. ¿Hemos de lamentarlo? De nada sirve lamentar que los hombres seamos como somos, y es vano todo intento de modificar la naturaleza, la esencia de las cosas. Pero esta verificación nos conduce a rebajar considerablemente el valor de todos los juicios, sólo válidos relativamente, en relación con las consabidas afinidades. Todo esto parece obvio, pero sin duda estará más claro si lo ilustramos con algunas citas.

HABLA RIDRUEJO DE LA "autoridad" de Marañón, y lo hace muy atinadamente (ya estamos en lo relativo: quiero decir, de acuerdo con lo que yo pienso y seguramente no sabría expresar tan bien como lo hace D. R.). Dice que a Marañón le interesaban muchísimo "los temas de la conducta concreta en la vida real cotidiana", y luego, apoyándose en Julián Marías, añade que la diversidad de sus tareas libró al Doctor de ciertos males que suelen dañar a los intelectuales puros: el asco de la realidad, la resistencia a la comunidad. Se explica Dionisio la "condescendencia indiscriminada" que se le reprochaba a don Gregorio, porque el médico genuino sólo ve hombres en los hombres. Y precisa más su pensamiento al afirmar que al sistema de ideas de Marañón, como al de Ortega, le faltaba la consideración fundamental "sobre las condiciones estructurales" donde las conductas individuales—libres, justas y responsables—son posibles o imposibles; pero disculpa este fallo en gracia a la generosidad extraordinaria del Doctor. Alaba la función normativa que Gregorio Marañón ejerció en horas graves de nuestra historia; explica su posterior apartamiento por la violencia de las pasiones dominantes, y hace resaltar el hecho de que, justo después de la muerte de Ortega, "la figura nacional de Marañón había crecido incluso muy por encima de los antiguos niveles". Y concluye D. R. diciéndonos que, en el entierro de Marañón, los asistentes tenían conciencia de que estaban acompañando los despojos de un hombre que había sido, sobre todos sus otros méritos, "una autoridad vigente parecida a una promesa". Sólo en este punto me aparto del sentimiento de Dionisio. Aunque en estos años, en medio del desamparo y la incertidumbre, he pensado muchas veces en Marañón, y mi pensamiento era también "instancia muda", la verdad es que yo había desechado ya esa esperanza. Desde hace tres años, a raíz de la grave enfermedad de don Gregorio, siempre había pensado que el tiempo, a él también, nos lo había derrotado como promesa de un futuro civilizado y mejor. (Aquí, en Barcelona, había sabido recientemente de otros enfermos, médicos precisamente, atacados por la misma enfermedad, que sólo habían logrado demorar por uno o dos años el encuentro definitivo con la muerte.)

¿Y QUE NOS DICE DE MARAÑON el Director? Su juicio es más acerbo. No lo comparto en los puntos fundamentales. No puedo aceptar que se dé más "razón" a Maeztu que a Ortega o Marañón, porque aquél perdió la vida en la contienda incivil, mientras que éstos la salvaron. Cierto es que al regresar Ortega y Marañón a España, después de nuestra guerra, había pasado su hora. Pero luego ha vuelto. Bien se vió tras la muerte de Ortega, y acaso se vea más claro en lo sucesivo, cuando nuevas generaciones irrumpan en la vida pública del país, cuando "ambas mitades" tengan por fin en común algo mejor que su antagonismo... Es posible que mi desacuerdo se deba a que soy, por debajo de las apariencias, mucho más optimista que F. Figueroa. Yo estoy vitalmente convencido de que "el espíritu se defiende amando lo indemne y dando al ayer lo dañoso"; y que acaba por triunfar, aunque el logro haya de esperar al tiempo de quienes nos siguen. Esto, desde luego, no es cosa de razón, de lógica, sino de vida y esperanza. Pero las esperanzas pueden fortalecerse con el ejercicio de la mente. Hay un juego mental que me complace mucho y que disgusta notablemente a los más viejos. Es éste: desde 1936 hasta 1960 han pasado veinticuatro años; si quitamos un lapso de tiempo equivalente a 1936, retrocedemos a 1912, año en que todavía no habíamos nacido la mayoría de los que ahora escribimos en INDICE. ¿Se entiende lo que quiero decir? Si no se entiende, renuncio a tropezar en el intento de explicarlo. Esto se siente o no se siente. Y, por supuesto, lo sienten, se resienten de ello, los viejos obstinados, atenazados por la certeza de que no pueden hacer perdurar, inmutables, ni sus ideas ni sus intereses.

Pero el quid de la cuestión, de la imposibilidad de acordar los juicios, nos lo da, creo yo, el artículo de Aumente, titulado "Ante la juventud". Aumente es, me parece, bastante más joven que yo, que Ridruejo—éste es de mi tiempo, poco más o menos—y que F. Figueroa—seis o siete años más joven que nosotros. Es seguro que Aumente sabe, mentalmente, que sus ideas y sus actitudes van a cambiar con los años; pero me figuro que aún no lo sabe *vitalmente*. Yo no lo sabía a sus años. Ahora sé lo que he cambiado, e intuyo las nuevas mudanzas del alma que me van a traer los años, si los dioses me dan vida para contemplar y vivir los sucesos que a nuestro país le están destinados. Y entiendo a Marañón y me explico sus claudicaciones, fruto híbrido de una cultura superior y de las derrotas que a todos nos infligen los años. ¿Qué deducir de todo ello? ¿La inutilidad de las polémicas y las discusiones? Pues sí, cuando los polemistas de turno poseen la misma información y han vivido las mismas experiencias, en el mismo o en opuestos campos; y no, si el desarrollo de la discusión aporta a alguien, aunque sólo fuera a uno de los lectores, nuevos elementos de juicio, noticias verídicas sobre hechos concretos, hoy tan escasas.

TENGO EL SENTIMIENTO DE que no va conmigo la afirmación de que Marañón no ha dejado apenas una idea "que fuese realmente válida". Para Aumente, no, puesto que él lo afirma. Para mí, sí; y más que ideas, ejemplo, aunque no permanente, constante. Toda discusión sobre ello me parece superflua. Desisto.

Por el contrario, me siento identificado con la aseveración, tan grave, de que "él no quiso, o no pudo, estar a la altura de lo que las circunstancias le exigían". Sí; yo estoy también convencido de que Marañón debiera haber dicho "unas cuantas verdades". No sé exactamente cuándo, porque la oportunidad de estas cosas es muy difícil de fijar, incluso a posteriori. Pero pienso que, después de la primera arremetida de la enfermedad, hace tres años, Marañón ya no podía ser el hombre indicado para encabezar ninguna corriente de opinión. (No le doy la menor importancia, a este respecto, al hecho de que don Gregorio no contestase la solicitud de INDICE, de hace pocos meses. El asunto, en mi opinión, rebasa con creces estos límites.)

El propio Aumente se da a sí mismo una explicación de la actitud del Doctor, al decir que éste se hallaba en diferente "nivel de realidad". Y yo pregunto: ¿no es demagogia reprocharle que haya vivido siempre en un ambiente grato, ordenado y confortable? Sé que el dinero, la comodidad, los "triunfos", alejan a cada hombre, poco o mucho, de la procupación por los otros. Me alegro, en este sentido, de haber vivido pobremente casi siempre. Confieso, sin embargo, que no puedo determinar, en cifras, el límite de los ingresos que sería honesto disfrutar, y mucho menos sabría decirlo en el caso de un hombre eminente por tantos conceptos como lo era el Doctor-escritor cuya muerte lamentamos. Por lo

*(Pasa a la pág. siguiente.)*

## *El escritor y la vida*

*MIGUEL Luis Rodríguez nos envía el texto que aquí se incluye. Verá el lector que se trata de ideas sencillas, claras, expuestas honestamente. Comenta el número que la Revista, dos meses atrás, dedicó a don Gregorio Marañón.*

*Una observación se impone: M. L. R. quiere hacer a quien lea partícipe de su «escepticismo», y a INDICE, por contra, partícipe de su «fe». En cierta ocasión, tiempo ha, escribimos al amigo, en carta privada, lo que sigue. Fué con motivo de otra discrepancia o enojo suyo, que le movían a huída o silencio: «Por lo que advierto, la política, la acción pública, te ha decepcionado cuantas veces te has asomado a ella... Sin embargo, recaes en la debilidad de volver, reincides... Se da una contradicción: tu naturaleza ética te mueve a preocuparte por los demás e intentar algo en favor de ellos, aun a costa de sacrificio, y esa misma naturaleza, a la vista de la dura «ley» política, que no acabas de «entender», te aleja de la acción, de sus «pecados» y peligros... Etc.»*

*LA frase transcrita es calificada por el propio M. L. R. de «certera adivinación». Sin que llegue a tal, continúa válida. Reincide nuestro amigo en «desvío», «vuelta», enojo, ironía... Con esos ingredientes no se hace política. Es más: ni se tiene un pensar político. Y sin embargo, él, ahora, vive «políticamente» su pensamiento. Con lo que no atina. Concluye que la «objetividad» no existe. ¡Buena nueva! Luego atribuye a la edad de los que comentaron la persona de don Gregorio, sus posiciones respectivas. (Toma la parte por el todo.) Y también define a INDICE como «suma de voces» y no «término medio de rectas intenciones», sin comprender que, hasta mecánicamente, el término medio o común denominador ha de venir cuando las voces se han oído y... cuando son mínimamente atinadas o responsables. Pero esto, alguien lo decide: alguien propone la suma y se compromete al promedio o resumen... Este alguien no es Miguel Luis Rodríguez, el cual acepta nuestro reproche—ni siquiera eso: definición— de que no sirve para la política activa, práctica ni teórica.*

*Su artículo, no obstante, merece seria lectura. Es polémico y de limpia prosa.*

F. F.

# LIBROS

## EL EXILIO COMO INMINENCIA DE LIBERACION

### Sobre una novela de Vintila Horia

COMO *en la visión espiritual de las ruedas "que avanzan y retroceden", cuya advertencia había experimentado el profeta Ezequiel de manera incandescente y sombría a la vez, el Espíritu avanza a través de las tinieblas hacia la luz, y viceversa. Uno de los libros importantes (o, si se quiere, más reveladores) aparecidos en el Occidente europeo desde 1945, está construído precisamente sobre el simbolismo de la visión de Ezequiel, y su interpretación concierne, trágicamente, a los destinos mismos del Espíritu en la historia. Se trata del libro de Raymond Abellio "Los ojos de Ezequiel están abiertos", aparecido en 1950 en las Ediciones Gallimard.*

*La editorial Fayard, de París, acaba de iniciar una nueva colección de novelas, "El signo", con un texto de Vintila Horia, "Dios ha nacido en el exilio"* (1).

*Quisiera decir por qué considero el libro de Vintila Horia como algo esencial para la comprensión de la mentalidad profunda y subterránea de las esperanzas humanas de nuestro tiempo final; me limitaré, para presentar el libro, a citar algunos fragmentos del prólogo de Daniel-Rops. Luego analizaré la videncia, absolutamente revolucionaria y anunciadora de horizontes verdadera y auténticamente nuevos, que existe en la novela. Vintila Horia anuncia esos horizontes nuevos en la inminencia y por el presentimiento. ("... esa venida que espero y cuyo nombre y forma me son inimaginables.")*

*"Poeta de moda, regalado por la alta sociedad romana, Ovidio, el año 9 de nuestra era, fué desterrado por Augusto a Tomes, pequeña guarnición romana del país de los Getas, sobre el Ponto Euxino. Durante ocho años imploró inútilmente el perdón, y murió en el exilio el año 17.*

LA *novela de Vintila Horia es el diario de Ovidio en aquellos años de destierro en Tomes. El está allí, perdido en un extremo del mundo. Y anota sus últimos amores, los sucesos a los que asiste. Pero sobre todo, nos hace asistir a su evolución interior, y esto es lo que conmueve.*

*Ovidio, hombre feliz, había sido un poeta frívolo. Y Vintila Horia nos muestra a ese poeta erótico y ligero transformándose, en su destierro de Tomes, cuando descubre "que se puede morir, antes de morir realmente".*

*Poco a poco, presiente y descubre otra verdad. ¿Quién llevará a los hombres que sufren una palabra de paz? Un día, adivina que esa palabra "la encontrarán los hombres como una rara flor al borde de una larga carretera".*

*Y llega el momento decisivo. Al ver a los sabios de los Getas, sacerdotes de una religión desconocida, siente en sí la espera irresistible "de ese nuevo Dios, de ese nuevo pueblo, de ese nuevo sol". La verdad de su drama se la revela uno de aquellos sacerdotes. ¿Y si sus sufrimientos, su destierro, hubieran sido queridos por un poder divino que había resuelto obligarle a elevarse por encima de sí mismo? ¿Y si el nuevo Dios fuese un hombre como él, un hombre de dolor y prometido a la muerte? Ovidio encuentra entonces al médico griego Teodoro y todo se le ilumina. Porque le revela que todo lo que espera es verdad, que un hijo de los hombres ha venido a la tierra para asumir sus angustias y sus esperanzas. En Belén de Judea, "Dios ha nacido en el exilio"."*

COMO *puede verse, "Dios ha nacido en el exilio", supuesto diario de Ovidio en Tomes, es la novela de un renacimiento espiritual, la novela de un "segundo nacimiento".*

*En Tomes, Ovidio escribe en sus cuadernos secretos:*

*"Estoy aquí hace diez días; abandoné Roma hace tres meses, pero continúo en Roma, y me parece que bastaría prolongar un poco un pensamiento para cambiar de lugar e integrarme de nuevo en mi ritmo y en mi espacio habituales. Ahora, escribiendo estas líneas, siento una horrible duda. Roma está lejos, al otro extremo del mundo y ningún pensamiento es capaz de trasladarme allí. Si, Roma, como el pasado, está perdida para siempre, vivida, es decir, separada de mí como una cosa extraña que se puede reconstruir con la mente y con la imaginación, pero que ya no está al alcance de la mano. Mi pasado tiene un nombre, pero ¿para qué? Lloro. Tengo miedo y frío y los dioses no existen. Esta verdad toma forma a través de mis lágrimas, como los fantasmas de hielo en el borde del mar. Esta verdad estuvo siempre presente en mí, pero nunca tuve tiempo, o fuerza, para pensarla. Mi vida, como mis versos, le eran contrarios, porque yo vivía de una ilusión, y la contaba para placer de los demás. Si me atreviera a leer "Las Metamorfosis", ¿cómo no temblar ante el vacío que este libro ha abierto en mí, aun en el tiempo mismo en que yo hablaba de la omnipotencia de los dioses? Su crueldad habla de su inexistencia. Son el reflejo de nuestros temores y de todo aquella que no nos atrevemos a hacer sin remordimientos."* (P. 19.)

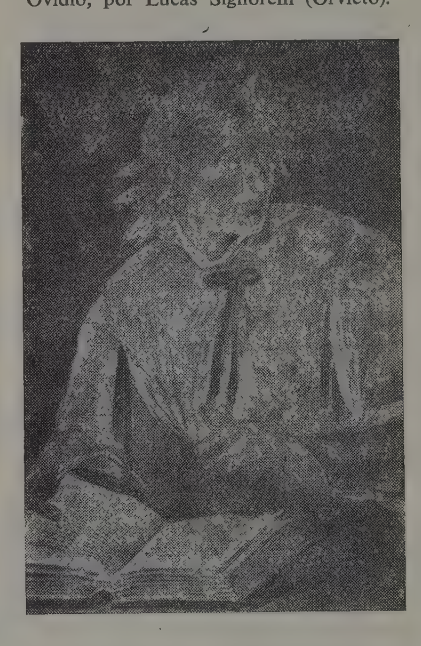
*Lo que Ovidio había perdido era su vida, pues su vida era Roma. El había cantado a Roma:*

"Gentibus est aliis tellus data limite certo:
Romanae spatium est *urbis et orbis* idem."

*Con el exilio, todo se hunde, porque en el exilio se encuentra sin cesar la ley misma del tiempo: nada es de lo que fué, y nada es de lo que será.*

*El exilio es espera, y constituye por eso mismo la más total negación del pasado. Establece su salvación y su liberación en el porvenir, pero este porvenir no es el maña-*

Ovidio, por Lucas Signorelli (Orvieto).



*na. El exilio hace a todo pasado caduco, y sólo se reconoce en un porvenir absoluto, en la ausencia de porvenir: la única consciencia verdaderamente incondicional del destierro es la que llama a la* liberación *final como una luz, como una aurora que anuncia cada vez lo nuevo absoluto, una novedad ininteligible del porvenir y del ser.*

*Todo terminó, nada recomienza.*

*La grandeza y la salvación del destierro es el* presentimiento de lo nuevo absolutamente nuevo.

EL *libro de Vintila Horia, en último análisis, y ésa es su importancia capital, es* uno de los primeros signos *que en Occidente constituyen, a la hora actual, ti... camente, a través de dificultades de pe... miento y de experiencias interiores atr... el alfabeto esotérico, el texto filosófic... una "buena nueva" de la que las ge... ciones actuales no tienen (ni pueden te... la menor idea ni el más leve pres... miento.*

*Esto no impide que la hora de libe... llegue, implacable...*

*La novedad total, la novedad que f... ilumina y define un momento irrever... de la historia—y ese momento puede... auroralmente, el comienzo absoluto, o... calípticamente "el fin absoluto" de la... toria misma—se presenta pues ante la... rada lúcida de la experiencia interior de... como actualidad y como profundidad... prueba de la autenticidad existencial de... profundidad, de esta actualidad, pod... sorprenderla cada vez en una concep... única,* la consciencia de la unicidad ... luta de toda consciencia de la historia... *una visión violenta de la historia qu... cumple dialécticamente, con relación ... misma, negando toda otra posibilidad... entendimiento histórico o existencial qu... sea el suyo propio. Lo que mantiene a... visión en su propia actualidad, su "... subterráneo", su iluminación, su locura... beremos reconocerla como una especi... identificación entre la vocación única ... terio de irreversibilidad absoluta de ... momento histórico y la palabra secret... palabra mayor de los testigos de ... época.*

*Pero ser testigo de algo, ¿qué es? ... moniar de uno mismo, ¿es otra cosa q... aceptación del sacrificio de aniquilars... el esplendor de algo que nuestro sacr... hará más brillante y glorioso? Así m... cía yo, concentrando mi pensamiento e... reflejos cada vez más extinguidos y le... que la novela de Vintila Horia había ... brado en mí. Todo testimonio no hace... recomenzar dramáticamente la degoll... de San Juan Bautista y la fascinació... prema de ese girar de Salomé sobre sí... ma hacia el infinito, que es el ren... miento nunca cumplido, siempre reco... zado, de la palabra viva sobre el bord... abismo, en el lindero oscuro de la e... dad que la rechaza.*

*Todo hablar esencial es una degoll... todo testimonio depone—desde luego ... tamente—en favor de la absolución de... der que ordena el cumplimiento de l... tanza, porque allí se encuentran el m... el morir omorosamente.*

*Nada separa las tinieblas y la luz... es la palabra, la espera infinita y esa ... ble crispación de las voces sobre la ... el pobre deseo de los hombres, el ... eterno de lo que no se ha dado pa... esperado o de lo que nos ha sido ... para no acontecer; Madon Povertá ... más tórrida Umbría, Schekinah del... oscuro y frío lamento de Israel, tod... es siempre una pobreza, la misma n... atroz de lo imposible.*

*La novedad total es siempre ese ... grito único, el fulgurar sangrante en e... do del cielo vacío, que, desgarrando ... nieblas de lo imposible, ilumina en ... razón del hombre que despierta la ...*

---

# NO HALLO...

*(Viene de la pág. anterior.)*

demás, ¿qué se le achaca? ¿Haber nacido hace setenta y tantos años y haber expresado en ocasiones la nostalgia de los tiempos de su juventud? Este reproche, en verdad, sólo se lo podría hacer un hombre que está todavía en plena juventud.

Por otra parte, es demasiado fácil lapidar a cualquiera por algo que dijo o escribió en tal o cual ocasión y que ha dejado de ser válido, o que, habiendo sido siempre un error, así se ha reconocido por el propio escritor. Y ¿no se exagera al minimizar lo que J. A. llama "el mundo de los valores personales" frente al de "las realidades objetivadas"? Eso no es más que ponerle nombres a las cosas; para mí, los valores personales son parte muy importante de las tan ponderadas realidades objetivadas. No sabría decir si el honor es más o menos importante que el pan de cada día. Camus lo dijo mejor que yo lo diría, y tampoco él logró decirlo del todo. Acaso porque no podemos, porque no sabemos decirlo. Quizá no sabemos decirlo *todavía*, porque la ascensión del espíritu es aún insuficiente.

TANTO AUMENTE COMO EL Director reprochan a Marañón que no se atreviese a contestar a las preguntas políticas que INDICE le dirigió en el número 128, agosto de 1959. Pero, vengamos a cuenta. Dejemos a un lado el hecho de que, probablemente, un hombre amenazado por grave enfermedad (agazapada, estaba en él; y lo ha matado medio año después), no se hallaba en condiciones de "atreverse". Dejémoslo, aunque la objección no es desdeñable. Examinemos, empleando los atributos pensantes masculinos, como dice J. F. F., qué fué de aquella nueva sección de la Revista, planteada en el citado número 128. Si la memoria no me falla, ni tampoco la revisión que acabo de hacer en mi colección, a las preguntas de INDICE sólo respondió Gabriel Marcel: un extranjero, aquí libre de compromisos. A las preguntas dirigidas a Marañón contestó Trabazo; a las destinadas a Gonzalo Fernández de la Mora, Pedro José Zabala. Y la sección desapareció presto, al menos hasta el número de homenaje a Marañón, último que tengo a la vista mientras escribo. Y siendo así, ¿les parece a ustedes justo arremeter contra Marañón, porque no colaboró a la realización de un propósito que, en conjunto, no ha sido viable? Y si no ha sido factible, ¿no será porque en potencia ya no lo era?

¿Que Marañón no ha sido un héroe? Ha sido algo mejor: un trabajador de espíritu infatigable. Y así lo preferimos muchos. Al héroe puede bastarle un día, una hora, un instante; al trabajador se le exige un esfuerzo sostenido durante toda su vida.

Todo cuanto pudiéramos añadir, lo ha expresado muy bien Fernando Baeza, y no contradice, en lo esencial, las opiniones de los otros colaboradores citados. Pero, pienso, no será superfluo que nos detengamos en esta afirmación de Baeza: "Si España hubiese tenido muchos hombres como Marañón, situados en una proyección históricamente superada pero moralmente válida, quizá el país hubiese procedido de distinta manera sin llegar a tan tremendos resultados. Pero esto, bien lo vemos, era prácticamente imposible." De estas palabras, de todo el artículo de Baeza y de los restantes trabajos comprendidos en el número, se desprenden los siguientes contrasentidos: por una parte, los críticos más rigurosos, no Baeza, sin proponérselo, le reprochan a don Gregorio haber sido mejor que la mayoría *de sus conciudadanos*; por otro lado, los críticos no tienen en cuenta que casi todos los españoles, con inclusión de muchos políticos, de derecha y de izquierda, estaban igualmente situados "en una proyección históricamente superada", con la agravante de que en pocos casos era moralmente válida. Después, la historia ha corrido velozmente; y tan pasadas como el liberalismo decimonónico están otras flamantes utopías posteriores, que ya tienen pocos defensores entre hombres con edad para ser hijos o nietos de Marañón.

Y NO SE PIERDA DE VISTA, POR último, que los hombres como Marañón, Ortega, Machado, Unamuno y otros ilustres españoles que no tuvieron preocupación constante o primordial por "lo social", son quienes más han influído para que nosotros seamos como somos: capaces de preocuparnos con preferencia por lo social. Por lo demás, si nosotros tenemos ahora esa gran preocupación, se debe, sobre todo, al desigual ritmo que han seguido el crecimiento de la población y el incremento de la producción. La población de España ha aumentado en más del cincuenta por ciento desde la época e... aquellos hombres habían llegado ya... madurez; su tiempo, por próximo q... parezca, es muy diferente del nues... juzgarlo con las ideas ahora predomi... es tan impropio como tratar de o... el presente con las ideas, las normas ... procedimientos del siglo XVI. Por otr... insistimos, como el desarrollo econ... del país no ha seguido la misma p... sión que el aumento de la población, ... mo nuestros ricos son cada día más ... la proletarización se va extendiendo ... das las clases de antiguos niveles in... dios. Cada vez somos más los forz... enterarnos de lo que pasa en las ... más pobres de la sociedad; y quiz... hemos llegado al examen de "lo ... en virtud de nuestra condición de ... lectuales", sino compelidos por la i... facción de las necesidades más peren... Quede para otro día, o para alguie... competente, el análisis de lo que se ... aquí.

En cuanto a mí—y con ello cor... volviendo al punto de partida—, no... compartir las sutiles matizaciones co... se pretende distinguir entre libertad ... ticia. Desconfío instintivamente cuand... to se carga el acento sobre la justi... contraposición a la libertad. Y creo ... defender tales tesis, se ayuda realm... quienes declaran ingobernables a los... ñoles y, por consecuencia, les nieg... cluso la libertad de reclamar la justi...

Miguel Luis RODRIG...

*Barcelona, julio de 1960.*

e una respuesta y el temblor sagrado uevo cielo y de una nueva tierra de nbres: decir "quiero" y que la pala- haga y sea carne, aliento y corona scente, libertad y deseo de un deseo ia sin fin.

aquí lo que yo quería decir: toda ncia realizada supone, por el sacri- e sí misma, un testimonio para la en la eternidad de la novedad ab- de la palabra viva y del fuego ab- iente nuevo; todo testimonio total el nacimiento del Verbo; su gloria tro poder y su poder no reconoce la ningún imposible humano o divino.

l ensueño de Ovidio, Vintila Horia s indica cuál era, al comienzo del istórico actual, la forma simbólica- viviente de la nueva esperanza; la de lo que fué contiene también la de lo que será, porque el comienzo o toca siempre con el final absoluto ciclo. Es importante, pues, conside- petit poisson", el Cristo del ensueño dio, como una imagen proyectada so- iestro propio porvenir; ahí reside el nterés de la experiencia que nos pro- sta novela.

nsueño de Ovidio:

lviendo hacia la ribera, me adormecí un sueño: me encontraba en la mis- rca, pero completamente solo, y no por la superficie del agua, sino a del espesor del mar, como si yo fuera z. Esto me parecía natural, pues me traba a gusto. La barca marchaba mpulsada por una corriente o por una invisible. Yo no veía ni el fondo, perdía en las tinieblas, ni la super- de la que llovía una luz azul, muy ible. En cambio, distinguía las for- mprecisas que se movían alrededor, barcas sin duda, o seres desconocidos, les exrtaños que no se atrevían a acer- Yo seguía con atención concentra- avance de mi barca, y, con los ojos, ba algo en la lejanía. Mi viaje tenía bjeto, estaba seguro, pero lo ignora- mpletamente. Mi soledad no me daba Una luz como un rayo de sol vino ninar las aguas ante mí y en esa luz rada vi un pez que nadaba en la mis- irección. Era un pez corriente, más pequeño, pero que no pertenecía a na de las especies conocidas. No te- ngún color preciso y nada le distinguía s demás, pero, a pesar de todo, mis os me decían que se trataba de "el de un ser que representaba todos los a la vez, el símbolo original de la e o de la vida en general. Se movía, pero era como un dibujo hecho de lo trazo, como si alguien lo hubiera ado sobre el fondo azul del agua y si aquella forma hubiera entonces co- ado a vivir. Yo sabía también que pez representaba algo que me intere- excepcionalmente, pero como no es- bajo el control de la razón, no me zaba en comprender. Le seguí y una felicidad me invadió. Aquella forma nadaba suavemente, iluminada por la ue venía de arriba, me guiaba hacia el o de mi viaje, ese objeto que yo igno- antes y que ahora me era claro y co- o, aun sin que este conocimiento me presente o visible. Había encontrado amino buscado inútilmente durante to- i vida. Todas las otras formas indefi- que me rodeaban llevaban la misma ción. Subíamos ligeramente hacia la rficie, pero yo sabía que esa superfi- o era la del mar y que lo que encon- amos arriba no sería aire, ni viento, ni da cotidiana. De repente, una sombra rfiló a lo lejos, ante mí y ante el pez. como si alguien se encontrara arriba, sombra de su cuerpo, proyectada por l o por la luz de aquel espacio des- cido, se sumergiera en las aguas con- ndo su contorno. Era la sombra de un bre, y, conforme avanzaba hacia ella, daba cuenta de que estaba hecha de una más intensa que la del rayo de sol y de laridad que me rodeaba. A aquella luz, ierto modo, formaba su consistencia. me decía: "Ya estoy aquí. Al fin. He ado al término de mi viaje", y me pre- para bajar, como si aquella sombra, ro decir: aquella luz, fuera un puerto de yo iba a encontrar todo lo que inútil- te había buscado hasta entonces. Una idida. Desapareció el pez, absorbido por ombra de luz. Yo me decía: "Mi barca llegado a la costa". Y era cierto, pero rataba de la verdadera barca, aquella en ue me había dormido, y de la verdadera a. La pesca había terminado" (pági- 99-101).

ero, ¿cómo decir exactamente lo que o decir, si existe la evidencia que la ca verdad fundamental de nuestro tiem- es tan inefable, tan inimaginable como el tiempo de Ovidio lo era el nacimiento Verbo eterno, que se presentaba como unto de producirse, pero cuya forma, reto de vida y nombre no podían apa- er ni siquiera ante los "testigos de la ección justa" sino bajo las líneas casi inasibles de un pececillo nadando por las aguas?

Lo que podemos intentar antes que nada es vivir día y noche en la espera de los signos, y pasar toda la vida en la atención interpretativa de lo que no se ha dicho a través de lo indecible, de los balbuceos que a veces, en lo más profundo de nuestro sueño, se iluminan repentinamente para darnos a conocer *qué* esplendor inaudito espera a aquellos que toman parte en la revelación final, en sus incendios, en sus dulzuras nupciales.

Como un oráculo oscuro en la curva decisiva del camino de nuestra vida, la novela de Vintila Horia escribe indescifrablemente sobre la portada de lo imposible, sobre la muralla resquebrajada del gran sueño de los mundos, la última y la primera palabra de la única dirección cuyo término sea la libertad.

Todo lo que creímos perdido, comprometido, destrozado por las miserias indefinidas de la traición y de la muerte, esta dirección de ruta nos lo devolverá intacto en su más puro frescor primero, "... annis juncti juvenalibus", "... junto con los años de su juventud."

Así, Ovidio escribe, al final de su "diario íntimo":

"Aquella tarde bajé al mar. El crepúsculo se extinguía como si fuera una antorcha que una mano situada por encima de los hombres sumergiese lentamente en las aguas. La pequeña playa estaba solitaria. Había aún higos escondidos entre las ramas, y cogí algunos. La arena húmeda y fría no invitaba al reposo. Me acerqué al mar. El viento, mezclado de humedad marina, azotaba mi rostro. Las olas de la marea alta mojaban mis sandalias y, al retirarse, me hundían en la arena móvil. Grité al viento: "¡Corina! ¡Corina!"

Si amó a Corina, Corina le salvará.

Jean PARVULESCO

---

(1) Vintila Horia: "Dios ha nacido en el exilio". Novela. Edit. Arthème Fayard, París 1960; 310 págs. Con un prólogo de Daniel-Rops, de la Academia Francesa.

## SUEÑO DE SOMBRA

**Víctor Alperi y Juan Mollá. Ed. Puerta del Sol.—Madrid, 1959. 229 págs.**

La nueva novela de Alperi y Juan Mollá se mueve en una doble dirección social y poética. Por un lado, la línea argumental responde nítidamente a una problemática vital: la vida de una familia de mineros, la lucha continuada con la necesidad económica y con el peligro de la profesión. Por otro lado, Alperi y Mollá han sentido la necesidad de una glosa poética paralela, que, a manera de difuminado, va limando los contornos y envolviéndolos en una bruma lírica. De esta ambivalencia resulta un doble carácter realista y mítico a lo largo de toda la novela. Además de este paralelismo, la acción es glosada frecuentemente como si los autores quisieran insistir explícitamente en la creación de marcos descriptivos y psicológicos en cada momento.

El marco paisajístico es siempre Mieres. y Mieres es, en cierto sentido, la razón íntima de la novela. El verde de los prados y el rojo del mineral son el continuo fondo del drama. Y este drama se desarrolla en torno a una vida: la de María Portilla, símbolo y realidad, pero con una extensión temporal que recuerda el proceso de la novela-río. Alperi y Mollá han logrado, en este sentido, la inmersión total del lector en una vida y en una atmósfera determinadas. Por toda la obra se salpican sutiles detalles poéticos y aciertos de expresión humana que convierten a "Sueño de sombra" en una novela lírica y psicológica de hondo dramatismo. Podríamos decir que en ella se produce un continuo choque entre estatismo y dinamismo, entre cuadros inmóviles y sucesos en vertiginosa marcha. Esta alternancia de *tempo* lentro y de *tempo* rápido está, no obstante, recorrida sin interrupción por una descarga trágica, que da unidad a la novela a pesar de la nítida delimitación de las escenas aisladas y de los grandes saltos en el tiempo.

El estilo de Alperi y Mollá es lo que pudiéramos llamar un estilo reflexivo. La contemplación y consideración de las cosas desde distintos ángulos lleva a una continua rectificación de matices, que se manifiesta en la abundancia de detalles y en la yuxtaposición analítica de impresiones y de ideas. Pero el lenguaje de Alperi y Mollá, además de ser un bello castellano, es eficaz, rico y jugoso. Así, "Sueño de sombra" incorpora un neto realismo básico a una expresión literaria compleja y densa.

R. B.

# MUSICA PARA BUHOS

## de Ricardo Paseyro

### *PAREJA Y BORRAS, Editores. Barcelona*

*UN LIBRO DE POEMAS ES EL MAS AUTENTICO DOCUMENTO, un documento que nunca miente, pues demuestra que entre el dicho y el hecho no hay ningún trecho. De "El Costado del Fuego", de Ricardo Paseyro, tuve ocasión de hablar en INDICE: dije entonces—y es la opinión de muchos—que era uno de los mejores libros de poesía escritos en lengua española en estos años. Su reciente "Música para Búhos"—que publica "Pareja y Borrás" en Barcelona—tiene una doble importancia: es el último libro de Ricardo Paseyro y es aún mejor. ¡Extraña cualidad en una época en que los autores y sus libros suelen empeorar! La poesía de Paseyro se ha hecho todavía más profunda, concentrada y esencial: cada vez discurre menos y revela más. Poesía que no emplea las palabrotas gruesas—jadeantes y piafantes—ni las palabritas finas que hoy se venden en los mercados literarios. Poesía que se ciñe, con una angustiosa exactitud, a "unas pocas palabras verdaderas".*

*"Música para Búhos" es el más transparente y premeditado de los libros de este joven e importante poeta uruguayo. Si el búho nos permitiere hablar en griego diríamos que hay aquí un canto mistagógico, una música reveladora de los misterios de un pensamiento desolado. Paseyro ha encontrado el símbolo adecuado a la fijeza de su voz—hay poetas que mantienen la voz fija como una mirada—porque el búho es realmente el ave emblemática de su poesía, la más significativa de sus armas parlantes. Paseyro escribe, piensa, vigila, vive, ve de noche como los búhos. Sin embargo, estos desorbitados felinos de las aves no parecen pájaros músicos ni sensibles a la música. El búho es todo ojos y no todo oídos. ¿Qué quiere decirnos entonces ese título paradójico: "Música para Búhos"? ¿Es éste un son para los ojos, una música para la inteligencia, un canto desencantado? ¿O acaso los búhos escuchan las voces de la noche con esas dos plumas triangulares, como orejas de gato, que se levantan alerta sobre el pertinaz asombro de sus ojos?*

*El poeta nos contesta en el primer poema, "Animal de la noche".*

"Soy animal nocturno.
Ando, por ese mar redondo, oscuro,
tan despierto y tan cierto de pupila
que la distancia entre mi ser y el aire
se extravía."

*HAY DOS CLASES DE POETAS, LOS SONAMBULOS Y LOS DESVELADOS. Paseyro está entre los segundos, y su certidumbre de pupila no le deja en paz. le impide conciliar el sueño, caminar dormido. La música no lo adormece a Ricardo Paseyro, lo despierta, porque es una música casi siempre luminosa o que se apoya en la luz. La sonoridad oscura de las cosas queda prisionera, como un pájaro en la liga, de rutilantes imágenes visuales.*

*El segundo poema, por ejemplo, se titula "El ángel músico". Pero a este ángel no se le oye cantar, se le ve el canto inaudible e inaudito. Es un ángel preso en una telaraña prodigiosa, el ángel de un pintor, Melozzo da Forli. El poeta absorto en la contemplación ("Yo, robado, hacia él: ¿dónde mirar que ya no esté robado, poseído?"), siente que esa visión silenciosa y traslúcida del canto es el secreto de la música, su mutismo esencial: "Angel multicolor-arcos de luz / toda la luz, las alas. / Y el canto indefinible, todo el canto."*

*No nos extrañemos, pues, de que Paseyro se sienta cautivado por la música pitagórica del cielo, de que sea, también él, un "corazón asombrado por la música astral". Aquella exclamación de Ariel, al comienzo de la segunda parte del Fausto: "¡Qué estruendo trae la luz!", parece prolongarse en el admirable poema de Paseyro "Luz en el tiempo":*

Al ruido de la luz se ha de quebrar
el cielo.
El cielo resplandece,
retrocede,
abre el umbral del día,
canta al partir, suena sin esperanza
de ser oído.
Tanto más lejos llega y más distancia
desvela, más parece
opaco, su cristal incandescente.
¡Música de los cielos
que se disuelve en la oquedad del éter!

*Para el búho—ave nocturna, animal de la noche— no hay descanso en la sombra, porque sus pupilas devoran, queman las tinieblas, hacen claro lo oscuro, están condenadas a la luz. Por eso la poesía de Paseyro destila una desapacible soledad, una angustia devoradora. La existencia es, para el poeta, una terrible injusticia, una ocurrencia absurda y maligna. No hay asidero para la caída interminable, toda belleza es perecedera, toda inocencia corruptible, sólo existe la muerte, y la muerte no tiene sentido. Paseyro siente el deseo de demorar las cosas, de aplacar la tempestad del tiempo, de hacer interminable la presencia de un árbol en la tierra o de una ala en el cielo. Pero la satisfacción es imposible cuando se siente el vértigo de la falta de Dios.*

*¿Quién hay en el fondo de esta falta? El que está en todas partes, ¿no estará también en el fondo de su propia ausencia? Creo que la palabra más importante de la poesía de Paseyro es la palabra que le falta. Ella es la causa de todas las otras. Y si Paseyro corre un peligro, es el de sustituir a Dios por la poesía, el de convertir el lenguaje de lo Absoluto en el Ser Absoluto.*

*Sin embargo, Paseyro no se expresa con gestos violentos ni contorsiones atormentadas. Si de algo peca es por exagerar su desnudez frente a tanta retórica abultada, sudorosa y rolliza. Sirva de ejemplo el poema que da título al libro, "Música para Búhos":*

En la tiniebla espío, como un árbol,
el rincón de la noche menos fuerte
donde implantar raíz, lanzar el canto
de las hojas—gemido triste, oscuro—
música para búhos.
¿Quién escucha, despierto, en el silencio,
quién, cuando llega el día, reconoce
la marca en la corteza indiferente?
Destino de penumbra: estar a ciegas,
cantar sombrío, disolverse al sol.

*ES PRIVILEGIO DE LOS AUTENTICOS POETAS PODER DECIRLO CASI todo con casi nada. Paseyro tiene el privilegio de ser un poeta de segurísima poesía: lo único que nos inquieta por él es la incertidumbre de ese "destino de penumbra" que busca disolverse en la luz final que todo lo absuelve.*

Guido CASTILLO

# "CLEA"

**Por Lawrence Durrell.—Faber and Faber.—London, 1959.**

"Clea" es la última parte del grupo de cuatro novelas—más bien "a four-decher novel", como dijo el autor—que Lawrence Durrell, ya conocido en otros campos de la actividad literaria, empezara a publicar hace tres años. Son las otras tres: "Justine", "Balthazar" y "Mountolive".

En la nota que sirve de prefacio a "Balthazar" el autor expone algo así como sus propósitos: Las tres primeras partes no estarán ligadas en forma serial; ellas se ensamblan y entretejen en una relación puramente espacial. El tiempo queda desterrado. Sólo la cuarta parte representará el tiempo y constituirá una verdadera secuencia. "No se trata de un modo proustiano o joyceano, ya que ellos ilustran la "Duración" bergsoniana, no el espacio-tiempo". Estas consideraciones suenan algo inmodestas o, incluso, pomposas. Pero merece la pena intentar un experimento para ver si podemos descubrir una forma morfológica, que se pudiera aproximadamente llamar clásica, para nuestro tiempo."

El experimento—aunque quizá no exactamente dentro del propósito enunciado—ha tenido una realización brillante: la obra constituye indudablemente uno de los más interesantes acontecimientos de la novelística actual.

Aparece enfocada sobre un grupo de personajes muy diversos—y todos un poco fuera de serie—unidos entre sí por extrañas conexiones, que se van revelando sucesivamente a lo largo de la obra. Esta presenta un panorama rico, brillante y turbulento, en continua alternativa de ritmos. Los personajes acceden por diversos sistemas—cartas, conversaciones, diarios, confidencias—a un primer plano del relato, modificando continuamente el ángulo de visión. (Uno de los más caracterizados personajes lleva el relato en primera persona.) El tono es juguetón, divagante, intemporal. El procedimiento sirve para lograr un abigarrado mosaico de mágica brillantez sensorial en que se entrelazan pasiones, intrigas, evocaciones y ensueños. "The central topic of the book is an investigation of modern love." Y todo en el ambiente "semi-imaginado aunque completamente real" de la Alejandría de los años inmediatamente anteriores a la guerra y primeros tiempos de la misma.

En el tercer libro de la serie, "Mountolive", el relato se hace impersonal y condensa, esta vez en ilación lógica, la anécdota política subyacente y ciertas vivencias personales. En "Clea" el narrador inicial, que en el tercer libro aparece como personaje *objetivado*, vuelve a tomar el hilo del relato. Pero algo ha cambiado en él y los personajes aparecen iluminados desde nueva perspectiva rematando así una extraña visión estereoscópica que constituye sin duda una de las más importantes aportaciones para el logro del extraño clima del conjunto novelístico.

U. R. N.

# LA TRAMA DE LA VIDA

**John H. Storer.—Breviario núm. 143 del Fondo de Cultura Económica.—México, 1959, 134 páginas.**

El punto de partida de este libro, es que "todas las especies vivas están sujetas a sus condiciones, o incluso a las condiciones de elementos aparentemente sin importancia dentro del ambiente natural". Una relación tal implica la existencia de un proceso sutil, y necesita ser descubierta por una inteligencia idónea, capaz de mostrarnos esas interinfluencias.

J. H. Storer nos coloca dentro de una perspectiva alucinante, en la cual cada planta y cada animal y su paisaje correspondiente, son vistos en su integración mutua y en sus funciones interdependientes. Así, por ejemplo, cuando un ecólogo como Storer contempla una roca, la inquiere en su sentido vital y significativo: nos da cuenta de cómo esta roca representa un proceso profundo de vida que extiende sus ramificaciones hasta constituir un conglomerado de vida mayor. Una roca tiene relaciones específicas con el agua de lluvia y con los vientos, cuya acción van transformando lentamente su naturaleza desnuda y, desintegrándola, van vistiéndola paulatinamente de vegetación y vida animal.

En la naturaleza se efectúa un ciclo vital que hace que allí donde existen las montañas calvas de arbolado y vegetación pueda preverse, en un mañana más o menos lejano, la existencia de un bosque tupido pletórico de animales y plantas. La vida de la naturaleza tiene, pues, su armonía, su balance vital. Allí donde existe una forma de vida crece otra que, a su vez, funda una compleja estructura de seres entre sí dependientes. Esta trama de la vida que encontramos en la naturaleza, cualquiera que ella sea, constituye un maravilloso proceso ecológico, el cual nos describe Storer con singular llaneza narrativa.

La vida prepara su ambiente, dice Storer, y este ambiente está constituído por el agua y los suelos, por el aire y el sol, por la vegetación y los animales que siguen a la formación de estas condiciones básicas. La creación de la vida es un proceso fascinante que podemos observar partiendo del análisis progresivo de las formas de vida que se van constituyendo dentro de un desierto o de una cadena de montañas sin agua ni vegetación. Aquí vemos cómo empieza a cobrar vida concreta el suelo, podemos contemplar el papel desintegrador, y a la vez creador de nuevos elementos, de la lluvia y los vientos, la función alimentadora del sol y el papel de cada especie en la formación sucesiva de la vida.

La transformación de un paisaje aparentemente muerto en un paisaje rico en vida, constituye un largo proceso de creación paulatina de especies y seres diversos, cada uno de ellos apoyándose en la vida del otro, y también transformándose por la acción mutua. Este proceso tiene un sentido profundo, es lo que Storer llama *la trama de la vida*. Es una experiencia única en cada caso ver cómo el desierto se convierte en una pradera, o saber cómo un bosque se despuebla hasta arruinar una región.

Esta trama cobra una belleza singular en las explicaciones sencillas que traza la pluma de Storer. Bajo esta maravillosa descripción, podemos presenciar el paso progresivo de unas a otras formas vitales con el ejemplo concreto de cada medio ambiente visto como una totalidad armónica de especies y sustancias.

Storer nos sitúa ante una nueva dimensión de la naturaleza, aquélla en que la aparición del hombre sobre la Tierra significa que mientras en el pasado todas las fuerzas de la naturaleza se gobernaban automáticamente, ahora, por la presencia del hombre, la naturaleza ha modificado algunas de estas regulaciones. El hombre puede multiplicar y destruir, a la vez, los recursos de su medio ambiente.

Dentro de esta opción permanente, el hombre se encuentra fácilmente problematizado dentro de las redes de un tejido por demás complejo. La prueba decisiva está en saber si realmente podrá el hombre "coordinar el conocimiento con la comprensión". Esta es una disyuntiva frecuente que Storer resuelve de modo positivo a lo largo de su maravillosa descripción, con la alegría de quien sabe que existe una posibilidad real de controlar nuestro destino.

En un libro de ciencia que aprovechará todo hombre culto. Está escrito en lenguaje sencillo, tiene una gran cantidad de láminas ilustrativas, y posee el inestimable valor de hacernos comprender profundamente las funciones que corresponde realizar a cada especie y suelo dentro de su medio ambiente; en definitiva, nos describe *la trama de la vida*.

Claudio ESTEVA FABREGAT



# LA VICTIMA

**Víctor Mora.—Col. Leopoldo Alas, núm. 14.—Editorial Rocas, Barcelona, 1960.**

*Víctor Mora—catalán, veintiocho años—, se revela en este su primer libro, "La víctima", como escritor bien dotado para el difícil género del cuento. "La víctima", finalista del premio Leopoldo Alas del pasado año, lo integran una docena de cuentos, breves en su mayoría, con un pie en la "sorpresa" y otro en la matizada "intencionalidad", y servidos por una prosa directa, sin desbordamientos, en la que predomina una diáfana sencillez. Sin embargo, Mora apela, en ocasiones, a los contrastes, para dotar de fuerza sus relatos. Por ejemplo, en "El barro y las raíces", cuento que no pierde calidades pese a que el autor pone boca arriba las cartas, dejando ver su juego.*

*En el prólogo de este libro, Enrique Badosa insiste en la visión que Mora tiene del cuento como círculo cerrado; "como obras de todo buen cuentista—escribe—, los cuentos de V. M. empiezan y acaban". No es la frase una simpleza. Cuando apareció la primera antología de cuentos (1955) en la recién nacida colección* Leopoldo Alas, *Badosa—con Padrós—afirmaba también en su prólogo que el fin primordial de ésta era destacar la obra de los cuentistas nobles, entendiendo por tales los autores de "cuentos con pies y cabeza, con principio y fin". Badosa puso entonces y pone ahora el dedo en la llaga de un problema que se hace sentir no sólo en el cuento, donde sería, al cabo, más explicable, sino incluso en la novela. En otra ocasión hemos hablado de esto. El escritor comienza a narrar, complica más o menos la trama argumental, se evade en divagaciones, salta al pasado, regresa, toma nuevamente el hilo del relato... y, de pronto, escribe la palabra* fin. *Nadie podrá negar que es éste el camino más fácil.. Para el escritor, claro. El lector se queda confuso, insatisfecho... Y surge la pregunta: Bueno, ¿y qué? Creemos que el cuento—y no digamos la novela—necesita un desenlace. Cuanto más felizmente cie-*
*rre el escritor el círculo que iniciara,*
*jor habrá cumplido su tarea. Mora no*
*hace siempre, pero sí con frecuencia*
*ficiente para que las palabras de Bad*
*queden justificadas. "Los aprendices", n*
*tro preferido de todo el libro, dice cl*
*mente lo que debe ser un cuento bien*
*ciado, bien llevado, bien resuelto. "La*
*sona", "La sequía", "La última primave*
*"Estupor", también. Este último, men*
*nado como el mejor de los cuentos pre*
*tados al certamen de 1959, es una m*
*tra excelente de concisión expresiva y*
*nota gran dominio formal del género.*
*cambio, "El hombre del violín", de pre*
*siones humorísticas no logradas nos pa*
*el más desafortunado del libro, desenc*
*do de su manifiesta identidad tonal.*

*Mora elige sus temas de la viva realic*
*No se permite evasiones ni concesiones*
*fantasía, nunca condenables, por otra*
*te, cuando se trata de cuentos. De*
*que "La víctima" alcance, en su conju*
*gran unidad, pese a ser un "libro cali*
*cópico, como ha de ser todo buen libre*
*cuentos". Y ésta es, sin duda, su m*
*alabanza.*

Carlos MURCIA

# INICIACION TEOLOGICA

**Varios.—Ed. Herder.—Ba**
**lona, 1959. Tres volúmene**

En España hemos carecido siempre
obras teológicas asequibles a gentes de
ta cultura y alguna sensibilidad filosó
Sólo hemos dispuesto de Manuales y
manuales! Sé, por mí mismo, hasta
punto se echaba de menos una obra
lógica bien expuesta, sin ser infiel al I
ma y al Tomismo que, hoy por hoy,
mejor sistema teológico.

*Herder* ha incorporado a la lengua e
ñola una obra realizada por un grupo
dominicos franceses, dirigidos por e
Henry. Entre otros colaboradores figuran
PP. Dubarle, Plè y Sertillanges.

Podría decirse que la obra es redo
perfecta—a tono con el fin propuesto—

La estructura elegida para la exposi
de los diversos temas es original. La
logía, como indica ya su nombre (θ
Dios-λονος, tratado) habla de Dios y e
intento de la razón por coherenciar las
lidades sobrenaturales. *Dios como prin*
—su existencia y esencia; creación, p
dencia—es el objeto del tomo primero,
va precedido de una introducción sobre
fuentes del conocimiento teológico.
*como fin*—hacia el cual debe tender
tra vida—es tratado en el tomo seg
(Moral). Y la *Economía realizada por*
para hacernos asequible el fin, que se
vió problemático con la *caída,* es el ol
del tomo tercero.

Transcribo al lector una muestra d
obra. Pertenece al primer tomo; versa
cretamente sobre la existencia de Dios
del P. Paisacc. Este intenta explicar al
tor en qué se diferencia el *existir de*
del *existir humano.*

Dios *consiste* en existir—vengo a d
le al lector para que se ambiente—;
tanto, no puede dejar de existir. El
bre, en cambio, *tiene* existencia; puede
derla, es contingente. "Tampoco hay
teria en Dios. Coincide consigo mism
tal modo que, en su realidad, no p
llegar a ser otra cosa. No sufre el d
canto de poder existir como otro,

ırma distinta. Está exento de esa po- denominada materia que significa la ıtrema debilidad."

o si el *espíritu* no puede sufrir esta ıposición, esta alienación, normal pa- materia. no alcanza nunca sin em- *si es creado,* la simplicidad absoluta. íritu no importa materia, pero *sos-* u propia esencia, lo cual basta para :ar una real composición [la de esen- existencia]."

Admitir diversos individuos de na- :as diferentes que participan del *acto* es reconocer que en ninguno de e da identidad real entre el acto [de y la esencia. Lo que cada uno rea- ›nsiste no solamente en ser, sino en o o aquello. Ser absolutamente, exis- más, es un acto demasiado puro y iado fuerte para los individuos crea-

Utilizando imágenes, podemos decir ı existencia [la de Dios] *se pasa en* n precisiones degradantes; ser [exis- e ahí su esencia; y no esto o aque- Dios es como aquél que, en lugar de :rar su existencia a realizarse en esta ella creación, se contentara con el le *ser* y *fuera* este acto, en lugar de o." (Págs. 354, 5.)

›bra está llena de títulos sugestivos co- tos: "La tradición, conciencia de la ", "El vértigo del panteísmo", "La ́n como misterio de fe, misterio de misterio de esperanza", "Teología del s", "Esbozo de una teología del hom- "Las dos economías del gobierno di- Satán y Jesucristo", etc.

obra lleva unos cuadros cronológicos liográficos, apéndices, y, al final de estudio, la perspectiva de los proble- ıue plantea cada cuestión: todo esto que sea ésta una obra única en la ura religiosa española.

R.

# ...UNDO TECNICO ...EXISTENCIA...

**De Carlos París.—Editorial Guadarrama.—Madrid, 1959**

*e libro de C. París es rico en concep- ›ero tiene un estilo breve, cortado en ›, que nos parece impropio para ex- ideas: no tiene sentido funcional; clavo, además, de una brillantez de no necesita el pensamiento. Da la :sión, por otra parte, de haber sido o el libro con la ayuda de un fiche- sto, en sí, quizá no sea un defecto, para nuestro gusto, lo es.*

*libro es interesante y está magnífi- nte concebido. Nos parece extraor- io el capítulo «Hacia la esencia de :nico» del que doy noticia al lector que se dé una idea. «La técnica es :tica de la vida entera" (Spengler). El ›re no constituye sino el máximo ani- le presa en que culmina esta tecnici- dice C. París, interpretando al pen- alemán—. «Mientras en los demás ales la técnica es cuestión de especie, l hombre es problema individual». idea spengleriana no es totalmente a, pero—con ella y la ayuda de Thei- de Chardin (1)—, el autor llega a :terizar lo técnico de un modo defi- ›, después de haber discutido las teo- le Ortega, Bolk, Otto Rouk. «Hoy, a sta de la evolución, Dios creador nos :ce, no como el dios relojero del si- XVIII, tan esquemática e ingenua- e simplificado..., sino como un gran- artista barroco. Que dispara sobre bra una tensión de fuerzas de que tará el fenómeno vital. La expansión, nteo forcejeante, que triunfa a través ›atallas y fracasos, la lucha como r intrínseco de la vida». Entonces lo co se hunde en lo vital, y éste en orgánico, sin discontinuidad alguna. corriente de fuerza con distintas eta- frutos distintos. «Esa fuerza—siem- lobal—se torna individual en el hom- dando lugar a la técnica. La vida se en el hombre,* proyecto individual. *espuesta a ese proyecto no puede ser ıl sino individual: para responder, el ›re recurre a lo técnico—fenómeno ımente humano—.*

G.

---

La Vida no es una anomalía curiosa, flo- ıte, floreciendo esporádicamente sobre la ria—la Vida, exageración privilegiada de propiedad cósmica universal—; la Vida no epifenómeno, sino la esencia misma del Fe- no». «El grupo zoológico humano». Taurus. rid.

# GARCIA LORCA, POETA DE LA INTENSIDAD

**Christoph Eich, Editorial Gredos.—Madrid, 1959.**

*Cada día crecen las monografías dedicadas al poeta granadino. Es natural. García Lorca es un valor poético extraordinario. Si se piensa que fué descubierto relativamente tarde, se comprende en seguida que haya despertado alrededor de sí una especie de "manía", de devoción fanática que entorpece un poco cierta visión de los otros valores...*

*La obra que presentamos es digna del poeta. Christoph Eich se adentra en ella con categorías metafísicas: es la más importante la que él llama "estructura temporal". Podía haberlo hecho desde la "estructura espacial", tan fecunda como la otra. Eligió la primera por ser la más substantiva en la obra del poeta. El autor estudia, pues, el tiempo vital de Lorca y "que a todos los humanos nos ha sido dado: el tiempo del corazón palpitante que habita en nuestra sangre con sus repentinas erupciones y con esa misteriosa polaridad vida-muerte en que todos nos hallamos insertos. Pobres o ricos, cultivados o incultos, todos participamos en ese tiempo vital. Y en esto radica, precisamente, la inmarcesible actualidad de la obra poética de Federico García Lorca. (Pág. 10.)*

*Con el estudio detenido de "La casada infiel", el autor se enfrenta con la aparición del tiempo. Lorca es un poeta del "instante", único, irrepetible, el instante pleno, insuperable, el tiempo como cualidad, y ello como algo absoluto y total: la intensidad en su medida suprema. (Pág. 35.) Lorca es, asimismo, un poeta gobernado no por el ángel o la musa sino por el "duende"—término acuñado por él mismo—. Según su "Teoría y juego del duende", Lorca distingue tres fuerzas poéticas: el ángel que deslumbra, la musa que dicta y el duende que es interior al mismo poeta. El duende sería, pues, una especie de "daimon" socrático. Es el "demonio del instante." (Pág. 37.)*

*En el capítulo siguiente estudia la "Dialéctica del tiempo" que podría expresarse en estas alternancias: vida-muerte, plenitud-vacío, luz-sombra. El tiempo es lo contrario de la duración, es lo instantáneo, la pura fugacidad. La vida y la plenitud sólo son vividas en instantes pasajeros: son los que el autor llama "claros del tiempo", "nudos de tiempo". En esta parte de la obra, el autor se sirve de los poemas del "cante jondo". "La vida trae consigo también la muerte. Trae agujeros de vacío frente a momentos de plenitud. Y esos agujeros y no otra cosa es lo que reflejan los poemas del* Cante jondo." *(Págs. 77-78.)*

*En la tercera parte se ocupa de las "concreciones del tiempo". A pesar de los "agujeros de vacío", Lorca—como todo español—hace profesión de su fe en la vida. Al reto de la nada, responde con la concreción del tiempo, con instantes concretos que —para el español—tienen su expresión suprema en el "garbo". En éste se da no sólo el instante sino un factor ético de autodominio. Es una nueva versión del "duende". Es "una gracia de provocativa perfección". En esta línea se mueve—y es fácil entender—el barroco español lleno de formas dinámicas y vitales.*

*Lorca se adhiere al instante, al tiempo, acepta la muerte como un destino. En esto Lorca es existencialista como el español en general. Para Lorca, como para Sartre, la esencia es posterior a la existencia: el hombre no es tal hasta que muere.*

*En el último capítulo, se expone la vivencia que Lorca tuvo de la muerte—manifiesta en el "Llanto por la muerte de Sánchez Mejías", equiparada por el autor con mucho acierto a las "Coplas en la muerte de su padre", de Manrique—. Cuando Lorca dice: "¡También se muere el mar!", da a entender que la muerte es absoluta, atañe a todo. ¿No habrá ninguna defensa contra el descombro universal de la muerte? Lorca nuestro poeta se contesta a sí mismo:*

*"No te conoce nadie. No. Pero yo te canto." "Eso nadie puede arrebatárselo al poeta.* Pero yo te canto: *lo que el torero realiza ante el toro, lo realiza el poeta en la palabra. La acción no se basta sola. Muerte y olvido son un destino si no queda guardada en la palabra... Su Llanto ha arrancado a Ignacio del tiempo.* Pero yo te canto: *hay que convertir la vida en palabra." (Págs. 185-86.)*

*Christoph Eich nos da una visión profunda—como pocas—de la poesía de García Lorca que encontró en la palabra el resorte contra la destrucción y desintegración de todas las cosas.*

Romano GARCIA

# LOS ADIVINOS SIEMBRAN MAIZ

*Conocimos a Irina Darlée hace años—era entonces casi adolescente—en Madrid, en la Escuela de Periodismo. Venía de Austria, según creo, hogar de sus padres. Nos tratamos poco. En abril de 1959 volví a verla. Fué en México. Encuentro del todo imprevisto. Sonreía con su habitual aire tranquilo, «europeo», amistoso. ¿El tiempo no había pasado? Esta mujer tiene el mérito—también como escritora— de la «contemporaneidad». Posee el don de ver en los sucesos aquello que no muere en un día... De la anécdota más liviana extrae su almendra. Y tocante a las personas, las viste en principio, y aún después, de cualidades nobles... Según su alma, así ve las del prójimo. Todavía en Madrid, hacia 1942, publicó «Aunque es de noche», novela de positivo éxito. Viajó luego hacia América Central, afincando allí. Ha ido y ha vuelto, visitando múltiples países. Esa experiencia viajera la recoge en libro reciente: «Al azar de los caminos», editado pulcramente en San Salvador, por el Ministerio de Cultura (Departamento Editorial); organismo que merece aplauso... En el libro se habla de México, España, Cuba, Portugal, Italia, Suiza, Hungría Honduras... y de temas que están en el tiempo, no radicando en tierra: latidos de una conciencia reflexiva, leyendas, mitos... Irina Darlée es sencilla. A veces, con un trazo, denota un personaje; otras, imaginando «lo mejor», acierta a descubrir, bajo la engañosa epidermis de los sucesos, la fidedigna realidad... Busca el paisaje de fondo, simulando reparar en sólo lo aparente. He aquí una condición nata de escritor.*

*A ella añade nuestra amiga su melancolía optimista—mira, sonríe, «descubre», no se apena ni ante lo más hosco, aunque lo compadezca—: algo que cabría calificar de fe romántica. Con Irina Darlée se tiene confianza en el hombre y en algunas virtudes que parecen perdidas. Es un ser civilizado.*

*Aquí incluimos un bello relato—de un viaje a Guatemala—no inserto en el libro que se cita. A su paso por Madrid nos lo dejó la autora.*

F.





Hemos viajado a un pueblecito de indígenas guatemaltecos donde la vida es feliz y asombrosamente sencilla al amparo de la imagen de Nuestra Señora y de un ídolo escondido en la montaña. Los hombres trabajan en la milpa y las mujeres van a la pila a acarrear el agua con los brazos en alto sosteniendo sus cántaros. «Desayuno», el mendigo con ropas raídas, camina lenta y despaciosamente en busca de comida a la sombra de los naranjos en flor y se llama «Desayuno» porque principió a pedir únicamente por las mañanas y tiene las tardes «libres».

Era una soleada mañana bajo la bondad del cielo y lejos de la maldad de los hombres. Habíamos entrado un rato en la Iglesia «donde viven los santos» y Santa Ana colocada en el mismo altar que Cristo es considerada por algunos indios como su legítima esposa. A nadie le parece en aquel lugar un inconveniente que las vírgenes estén casadas, porque todos consideran muy natural que cada hombre tenga su compañera.

Según la visión que estos indios de las montañas de los Cuchumatanes tienen del paraíso «antes la tierra era plana y no había montes, ni barrancas»; el padre José y la madre María Santísima fueron los primeros naturales (indígenas y no ladinos*) que vivieron sobre la tierra. Cuando María estaba encinta llegó el diablo y dijo a José que el niño no era su hijo, pero José no le creyó y echó al diablo. Nació el «primer» hijo de José y María y dijo que su nombre era Cristo y que no trabajaría en esta tierra «porque tenía casas y tierras arriba».

Miramos al cielo sobre la majestuosa cordillera andina, cincelada por una mano todopoderosa. La grandeza del paisaje parece un homenaje de Dios a aquellos hombres de almas sencillas que residen en esa zona de comunicaciones sin trazar y riquezas sin explotar; inditos humildes considerados por algunas personas una especie de «ataque contra el progreso». Seguimos escuchando la continuación del relato de los que «conocen» la Sagrada Historia y aseguran que Jesucristo «se sentó al día siguiente de nacido y a los cuatro días adquirió su estatura completa». Luego tuvo que huir de la gente del diablo. Estos enemigos del Señor preguntaban por él a los pavos y a las gallinas y a todos los animales que encontraban con tal de saber dónde buscarlo. Sólo las mulas y los caballos no eran chismosos y no dijeron nada. Por esta razón la gente no los come, en cambio sacrifica a las gallinas y mata a los pavos. Durante más de cuarenta días—se dice—huyó Jesús de sus enemigos, pero por fin fué capturado y obligado a cargar una cruz. Le clavaron en ella y le pusieron una corona, luego llegó un hombre ciego al que dieron un cuchillo para que matara a Jesús quien no estaba muerto todavía y sufría. El ciego no quería, pero como no podía ver lo que hacía los otros hicieron que enterrara el cuchillo en el pecho de Cristo; «fué un gran favor y por esta razón los ciegos están ahora perdonados y pueden andar por el camino sin peligro, a pesar de que no ven».

Suenan la chirimía (flauta india) y el tambor frente a la Iglesia. En los incensarios arde copal empapado en sangre de pollo. El «chimán», que es sacerdote y adivino en forma combinada, enciende una vela tras otra. Su deber consiste en elevar plegarias en la Iglesia y hacer «costumbre» en los altares de las montañas. Dirige los ritos y hace adivinaciones y así ayuda a los indios a orar por la salud de la familia, las buenas cosechas, las mulas y su seguridad en los viajes.

Los santos que «viven» en la Iglesia están dotados de atributos y defectos humanos y hasta en casos excepcionales de un par de lentes ahumados, que vimos puestos al Apóstol Santiago aquel día, sin duda olvidados por algún turista en aquel lugar y recogidos por algún devoto del apóstol. Existe la creencia que Dios castiga a los que no pagan sus deudas; a los que tratan mal a los ancianos, y a los agresivos. Después de la muerte existen diversas clases de vida ultraterrena. Si uno ha sido bueno y es llamado por Dios, su

---

* *Significa mestizo.*

único trabajo consistirá en regar las flores y le darán buenas milpas en propiedad; si es llamado por el «Guardián de la Montaña» vivirá de muerto dentro del volcán y se conservará joven. La peor clase de vida ultraterrena es aquella donde los muertos trabajan constante y eternamente, obligados a ello.

Los ladinos dicen que las mujeres indígenas llevan al sepulcro todas sus pertenencias personales y hasta todas sus ollas. Se asegura que a menudo un difunto que se encuentra solitario en el otro mundo ocasiona defunciones entre sus parientes cercanos. Por esto es bueno, para que no se sienta solo, encenderle velas en la iglesia y las viudas no han de tener relaciones con otros hombres durante un período de veinte días «de lo contrario Dios diría que esta mujer está contenta que se murió su marido, y esto no es bueno».

Los «chimanes» o adivinos que cobran unos centavos por sus adivinaciones destinan una parte de sus ganancias a la compra de las velas y del incienso que ofrecen a Dios. Sólo ellos conocen el calendario esotérico y como ocurre con los días del calendario maya cada uno de ellos es considerado «bueno» o «malo». Los adivinos saben en qué fechas hay que hacer «costumbre» para que la lluvia y los vientos no perjudiquen la milpa. Conocen los días buenos para rezar por los enfermos de disentería y para la salud de las mulas y otros animales. Para el indio la enfermedad es de origen sobrenatural y los remedios herbáceos han de administrarse juntamente con las plegarias del «chimán».

Cada adivino tiene un pequeño atado, «que dice le ha sido dado por Dios», y dentro de ese atado lleva un puñado de frijoles rojos. Se puede hacer adivinaciones en relación con casi todos los acontecimientos futuros interrogando a los frijoles. El adivino les parte en grupos, si el número es par, la respuesta es afirmativa; si el número es impar indica una contestación negativa. El segundo método de adivinación, «que requiere un don muy especial que Dios no concede a todos», consiste en un sistema diferente: el adivino formula sus preguntas y observa atentamente su pantorrilla: una contracción del músculo de la misma indica que la respuesta es positiva.

Siguen tocando la chirimía y el tambor frente a la Iglesia; figuras hieráticas suben descalzas en su humano peregrinaje por las gradas del templo y ofrecen a sus dioses copal y oraciones. Hay mercado al aire libre, entre el cabildo y la iglesia. Se vende maíz en mazorca, especies y frutas. «Desayuno», quien ha limosneado su ración de tortillas, descansa. Según las tradiciones propias de esta zona puede que él sea un enviado de Dios, llamado el «Chiapaneco». Este espíritu, disfrazado de limosnero, es enviado por Dios a la tierra para probar al género humano, y se muestra vengativo con aquellos que tratan mal a los pobres. Muchos de los mendigos se hacen pasar por el «Chiapaneco» para que les regalen ropa y comida, y algunos por fingir serlo, se han hecho hasta ricos.

Miramos el cielo sobre la quietud de los ranchos. El sol todavía no tiene la crueldad del mediodía. En los patios cercados con cañas mujeres en sus indumentarias típicas se pasan la vida moliendo maíz. Se suman a la quietud los ladridos de los perros y el redoble del tambor que toca Pedro, el ciego «que anda sin peligros por los caminos, a pesar de que no ve». Pasa nuestra amiga, una indita anciana, que ha tejido una blusa especialmente elaborada que guarda para su propio entierro. Nos gusta charlar con ella; estudiar ritos y creencias, que es como mirar por el ojo de la cerradura en aquellas almas eternas.

—¿Y los adivinos, donde están? —me detengo a preguntarla.

—Los adivinos siembran maíz—, nos contesta la anciana.

—¿Trabajan en la milpa?

—Sí, pues.

El humo se dispersa al viento sobre el fondo blanco de la Iglesia. Seguimos caminando lenta y despaciosamente a la sombra de unos naranjos...

Irina DARLÉE

# NOTICIA DE LIBROS

EMPEZO EN BABEL.—Herbert Wendt. Noguer, S. A.—Barcelona-México.

*La misma amenidad y la misma originalidad expositiva, que nos hizo tan atractiva y gustosa su primera obra —«Tras las huellas de Adán»—, están presentes, en igual grado, en ésta que presentamos hoy.*

*Apoyándose en una sólida base documental y manteniendo siempre vivo el interés del lector, Wendt nos presenta la historia del origen y formación de las culturas primitivas. A través de sus páginas vamos asistiendo a la lenta y difícil incorporación de las razas de color a la gran familia de la humanidad civilizada... Wendt mantiene a lo largo de toda la obra una actitud humana y generosa, hecha de comprensión y respeto para las diversas peculiaridades, frente a las intolerancias y prejuicios raciales.*

VEINTE AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA.—Antología.—José M.ª Castellet. Seix Barral, 1960.—Barcelona.

*Se trata de un intento de ofrecer —desde una perspectiva histórica—un panorama de la poesía española de la posguerra.*

*Para ello, se ha prescindido de la tradicional agrupación de poemas por autores, para ordenarlos por años, haciéndolo preceder por un largo ensayo en el que se ofrece, con peculiar visión crítica, una visión histórica de la poesía española de los dos últimos decenios.*

EL DIOS CONVERTIDO.—Luis Climent.—Pentágono.—Barcelona, 1960.

*Este libro puede ser considerado como novela-ensayo. Su característica es aquella interpretación de la historia que pone, en su propia evolución, la explicación del desarrollo de los pueblos y de sus gentes.*

*Escrito en prosa fácil y amena, es un libro que comprende—en toda su amplitud—la magna lucha de los primeros cristianos por sobrevivir en su culto a Dios, en tanto nacían las primeras herejías, los primeros cismas y escisiones.*

VIDA Y SENTIDO.—Luis Abad Carretero. — Cuadernos Americanos. — México.

*Todas las obras filosóficas de Abad Carretero versan sobre el instante. El «Fondo de Cultura Económica» ha publicado también «Niñez y filosofía», «Una filosofía del instante» e «Instante, querer y realidad».*

*Para este filósofo, la vida humana se manifiesta con caracteres sorprendentes si nos damos cuenta de que vivimos en instantes y de que virtualmente tenemos la posibilidad de realizar en cada uno un acto, o sea, de que no hay uno despreciable.*

LA ESCULTURA DEL SIGLO XX.—Verner Hofmann.—Seix Barral.—Barcelona.

*Desde las figuras vigorosas y tensas de un Rodin hasta las creaciones abstractas de un Archipenko o un Henry Moore media una distancia considerable, cuyo recorrido simboliza justamente la evolución espiritual del mundo europeo durante el último medio siglo.*

*Los impulsos principales de este desarrollo son, a juicio del autor, los siguientes: el afán de emancipación respecto a la realidad inmediata para tender a lo simbólico; la orientación de la voluntad formal hacia la figura expresiva monumental; el reconocimiento de que la fruición en la vestidura sensible del universo no es más que una mera entrega a las apariencias, y la búsqueda de un terreno más firme en que pueda asentarse el afán creador.*

ANTROPOLOGIA DE LA PINTURA. Jorge Beristayn.—Espasa-Calpe.—Argentina, S. A.—Buenos Aires, 1960.

*Este libro recoge la activa labor de este pintor, decorador y ensayista, cuya forma de expresión sobresaliente es el retrato. Sus pinturas se exponen en museos y colecciones privadas de la Argentina y del extranjero. Son famosos sus vitrales de la Iglesia sueca de Buenos Aires. «Antropología de la pintura» es un ensayo que propugna el enfoque de las artes visuales desde una perspectiva fenomenológica.*

AUTOBIOGRAFIA.—Cecil B. de Mille. Argos.—Barcelona, 1960.

*El nombre de Cecil B. de Mille está íntimamente unido a la historia del cine. Su labor ha provocado—desde hace tiempo—admiración y polémica, a la vez. Las empresas cinematográficas y las colosales creaciones que van unidas a su nombre son consecuencia de su condición de soñador fantasista, de poeta y de mago de las imágenes...*

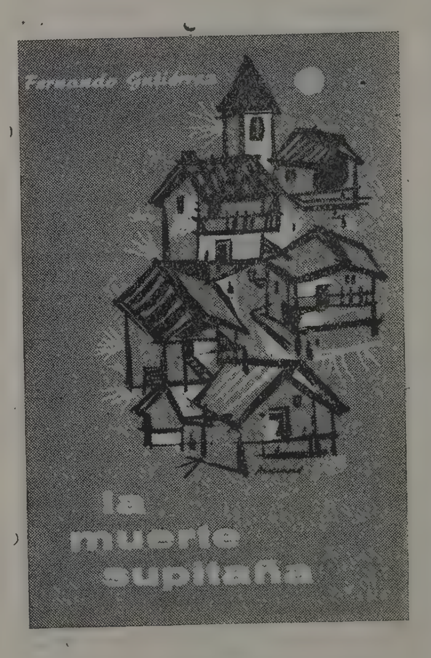
*Esta «Autobiografía» fué elaborada en los años en que realizaba la segunda versión de «Los Diez Mandamientos». Los primeros capítulos, dedicados a su niñez y juventud, traen a luz importantes y olvidadas figuras de fines del siglo XIX; entre otras, la legendaria Maude Adams, deslizándose en el trineo de Cecil B. de Mille, un niño de diez años. En las páginas sucesivas, nos revela cómo nació Hollywood entonces y su llegada a la sede del cine. Nos cuenta luego cómo fué realizado su primer film. Y sigue el relato apasionante de las luchas, fracasos, errores y riesgos... Su «Autobiografía» es, en realidad, la historia de Hollywood.*

TEATRO: «LOS POSESOS».—Albert Camus.—Losada.—Buenos Aires, 1960.

*Se trata de una adaptación teatral de la famosa obra de Dostoyevski, cuyo tema vibra a través del espíritu de Camus con honda actualidad. La traducción fué encomendada expresamente por el autor a Victoria Ocampo.*

LA CASA DE LA COLINA.—Erskine Caldwell.—Luis de Caralt.—Barcelona, 1960.

*Caldwell nos traslada al sur de los Estados Unidos para mostrarnos, con sagacidad narrativa, la tragedia de toda una sociedad personificada en Grady Dumbar, quien contempla cínicamente, inmerso en sus vicios, el hundimiento de sus propiedades. Su fracaso es el fracaso de todos, porque él es el centro sobre el cual giran los habitantes de la hacienda.*




LA MUERTE SUPITAÑA.—Fernando Gutiérrez.—Editorial Gerper.—Valladolid.

*Fernando Gutiérrez obtuvo, hace justamente diez años, el Premio «Ciudad de Barcelona» con su libro de poemas «Anteo e Isolda». Su dedicación a la prosa comienza con esta novela que le ha premiado Gerper-Ateneo de Valladolid. Es prosa, pero lo poético la circunda por todas partes. La muerte está presente en todas sus páginas.*

*Porque vivir es construir la muerte*
*—única propiedad que tiene el hom-*
*[bre—*
*y cada uno construirá la suya,*
*que no es de nadie más, sino de él solo.*

LA PRINCESA FELIZ.—Carmen Luisa Ruiz de Villalobos.—Ed. Thais.—Barcelona, 1960.

*Para muchos, Margaret de Windsor no es tan sólo una princesa, sino que ha sido y será siempre un «mito». Su personalidad, polifacética, le hubiera permitido alcanzar relevantes puestos en los más distintos órdenes. Pero se decidió a honrar su alcurnia, sin temor a cuantos sacrificios le fueran exigidos.*

*El 6 de mayo, la princesa contraía matrimonio con un joven plebeyo, personaje destacado de la bohemia londinense.*

*Con soltura y amenidad, la autora da cuenta al lector de los incidentes amorosos que precedieron a tal acontecimiento.*

LA NOVELA DEL INDIO TUPINAMBA.—Eugenio F. Granell.—Costa-amic, editor.—México.

*Podría decirse que se trata de una novela surrealista de la guerra civil española. Lo surrealista no es, para Granell, algo artificial o técnico, sino totalmente espontáneo.*

*Hay, en la obra, movilidad narrativa; ritmo cambiante y gran fluidez verbal.*

VISITAS ESPAÑOLAS.—Jorge Mañach. Revista de Occidente. Madrid

*«Me cuento—dice su autor—entre los americanos para quienes España no podrá ser nunca cosa ajena ni mer[o] transfondo del cual debamos desaten[...] dernos los pueblos de su estirpe, so pe[...] na de no llegar a ser nosotros mismos.» Cita después la frase de Varona: «l[a] historia se hereda siempre».*

*Con este espíritu ha visitado ciuda[...] dades españolas, no como un turista sino con esa complacencia íntima d[e] «estar en España», y ha conversad[o] con algunas personalidades: Menénde[z] Pidal, Azorín, Pérez de Ayala, Mara[...] ñón, artistas, etc.*

*En este libro reúne sus visitas a lu[...] gares y personas, que no pueden lla[...] marse «intervius», porque se las darí[a] un carácter de interrogatorio periodís[...] tico ligero y ocasional, cuando son con[...] versaciones sosegadas sobre España, te[...] mas esenciales de España y de la vid[a] y obra de los visitados.*

LA NOCHEBUENA.—Luís Romero.—Ediciones Cid.—Madrid, 1960.

*A una ciudad cualquiera, inmens[a] mente frívola y mecanizada, llegan u[n] tal José y una tal María en avanzad[o] estado de gravidez. Vienen de un pue[...] blo, como tantos otros, a buscar tra[...] bajo a la capital. No encuentran hos[...] pedaje y se ven obligados a refugiars[e] en un vagón de ganado perdido en [el] laberinto de la estación de mercancía[s]. Esa misma noche nace el niño.*

*La obra está llena de simbolismo qu[e] al lector le es fácil descifrar.*

*Toda esa historia, tan sencilla, im[...] plica un estudio crítico de la socieda[d] contemporánea, de sus prejuicios y [...] sus posibilidades de espiritual renac[i]miento.*

SUMA Y SIGUE.—Eduardo Gonzále[z] Lanuza.—Editorial Losada.—Buen[os] Aires, 1960.

*Lanuza nació en Santander, en 190[...] De niño se trasladó a Argentina. [...] iniciador, con Borges, Pinero, Nor[...] Zange y Guillermo Juan, del movimie[n]to ultraísta en la Argentina.*

*En este libro se recoge lo más fu[n]damental de su obra poética en l[os] últimos quince años. Se llama «sum[a»] por ser el resumen extractado de v[a]rios libros sin publicar: «Romances[»], «Poemas mayores», «Epigramas lí[ri]cos», «Libro de cocina», etc.... Se tr[a]ta, pues, de una labor heterogénea [...] diverso tono, pero con una misma i[n]tención lírica.*

PANORAMA DE LA FILOSOFIA C[U]BANA. — Humberto Piñera Llera. Unión Panamericana.—Washingt[on] 1960.

*En América, la filosofía ha teni[do] siempre—dice el autor—un caráct[er] instrumental, al servicio de grand[es] ideas, a las que ha impulsado y de [las] cuales ha dependido, en considera[ble] medida, el destino americano. Cuba [no] es excepción.*

*Claro que esto no es nada origi[nal] ni negativo. También la* philosophia [pe]rennis *ha sido instrumental, al servi[cio] de la teología.*

*La filosofía cubana está íntimam[en]te entretejida con la historia. Hay q[ue] partir de este hecho para una posi[...] interpretación.*

# ERGSON, A LOS CIEN AÑOS

ON es uno de esos pensadores que—con un sis-
a evidentamente torcido en su raíz—poseen in-
s y hallazgos cognoscitivos en abundancia. El
ma de este fenómeno lo constituye Hegel. Re-
os también el caso de Spengler, cuya concepción
istoria quedó, desde hace tiempo, rebasada, pero
obra hay todavía muchas cosas valederas.

o pasado se celebró en Francia el centenario del
nto de Bergson. Algunas revistas, haciéndose eco
efeméride, han dedicado sus páginas al filósofo

os cuenta de dos de ellas: *Revista de la Univer-
le México*, en la que aparece la "Metafísica de
", trabajo firmado por Ramón Xirau y *Cuadernos
y Pensamiento*, con el Discurso de Bergson en
ersidad de Madrid—1916—, al cual pertenecen los
s transcritos abajo, y "Bergson, una metafísica
ida", de Cándido Cimadevilla, que explica filoso-
la Central de Madrid.

abajo de este último es modelo de ambientación
a y de crítica imparcial. Dos hechos importan-
coincidieron con el nacimiento y la muerte de
: la publicación de "El origen de las especies"
win, con lo cual quedaba consagrado el evolucio-
y la entrada de los tanques de Hítler en París,
ón de la consagración definitiva de la fuerza.
hará una metafísica del devenir y de la dura-
ortadora de fuerza en su misma entraña por ser
a—.

rreductibilidad entre el espíritu y la materia—se-
hitehead—ha hecho que los filósofos vayan por
estas tres direcciones: los dualistas que ponen
aldad de condiciones al espíritu y a la materia,
ales se reparten la realidad, y las dos posturas
as, una en que la materia absorbe al espíritu y la
que los papeles se invierten. "Si materia y espí-
ice Cimadevilla interpretando a Bergson—se pre-
como irreductibles, partamos de la vida, puesta
ba, y desde ella, convertida en fundamento últi-
rivemos las causantes del conflicto: materia y es-
La materia será materia de la vida o materia para
y el espíritu se hará vital, surgirá de la vida o
al servicio de la vida. El mismo proceso que los
za tiende a absolutizar la vida. El absoluto de la
eclama para sí un saber del absoluto, con todas
nsecuencias".

natriz de donde surgen la materia y el espíritu es
*elan vital* que Cimadevilla compara a la *natura
ns* de Spinoza. "Este "elan" sería, tomando la ter-
ogía de Espinoza, una *natura naturans*, que, al ha-
*natura naturata*, se escinde siempre en dos pro-
de sentido contrario"—la materia y el espíritu—.
daré la lector a entender esta bellísima compara-
Descartes que definió al espíritu como "cosa pen-
—res cogitans—y al cuerpo como "cosa extensa"
extensa—, los concibió como incomunicables e irre-
les, dejando a la metafísica en un atasco. Spinoza
zanjar la cuestión recurriendo a una substancia
única, bajo dos aspectos: *naturans*—la divina—y *naturata*—la emanada de ella (materia y espíritu son dos modos de ésta). Ya no existe el problema de la comunicación o reducción por no existir dos substancias sino una sola.

Bergson es el filósofo de la evolución. "Su filosofía del devenir podría traducirse a una filosofía del "ser" con una simple conversión dialéctica. Aristóteles decía que la materia prima era casi un no-ser abocado irremediablemente al ser. En vez de negarlo sin más, como Parménides, se decide a absorberlo. En Bergson la realidad queda flotando como una especie de marea universal, entre el devenir puro del "clan" vital y el casi no devenir de la materia. Mientras uno actualiza el ser en el devenir, el otro busca el ser del devenir. En ambos, materia y Dios son dos situaciones límites del universo". "Luego en ninguno de los dos tiene sentido la nada. Sólo el primer motor o el "elan" son o devienen en toda la plenitud de la palabra".

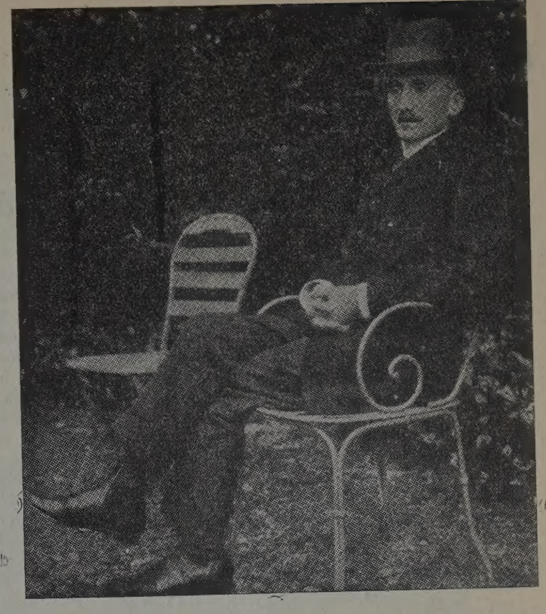
El pensamiento de Bergson es "panteísta".

"La filosofía bergsoniana se basa en la continuidad sustancial de la duración y en una especie de plenitud de la vida". "Es imposible introducir en su pensamiento la discontinuidad sin contradecirlo profundamente. Por eso la idea de *caída* no tiene en su sistema significación religiosa, no hay condenación, ni salvación en el sentido pleno de la palabra".

Decía, al comenzar, que el desacierto del sistema no empece la existencia, en él, de intuiciones valiosas. He aquí una. Me refiero a la "duración". Durar significa avanzar y permanecer. "Dura el hombre, dura y perdura el alma. Hombre y alma perduran porque dura el Universo". Así dice Xirau, que se pregunta esto:

"¿Para qué nos sirve afirmar la duración? Bergson respondería a esta pregunta en términos escuetos: nos sirve para garantizar nuestra libertad. Por el hecho mismo de que duro sé que soy libre, ya que durar significa dirigirme creadoramente hacia un futuro imprevisible e imprevisto. Tanto los deterministas como los partidarios del libre albedrío han cometido, según Bergson, el mismo error. Han imaginado que la vida es un camino y que el acto de decisión puede simbolizarse en el punto en que este camino se bifurca. Y así el partidario del libre albedrío dirá: "el acto, antes de realizarse, no estaba realizado", lo cual es una puerilidad; mientras que el determinista afirmará: "El acto, una vez realizado, está realizado", lo cual además de una puerilidad es una tautología. El camino que ambos imaginan es un camino en el espacio y la realidad del espíritu es distinta en calidad y en naturaleza a la realidad espacial. Imaginemos más bien, si queremos conservar la misma metáfora, que la vida es un camino que se va creando a sí mismo a medida que avanza".

El lector puede ver hasta qué punto, leyendo a Bergson, uno se acuerda del P. Teilhard de Chardin. Ambos sostienen la continuidad en el proceso evolutivo. Pero existe una diferencia que los separa totalmente. Bergson—a tono con una fina distinción del P. Sertillanges—habla de una evolución que es creadora; Chardin de una evolución en la que hay creación. Esta diferencia viene exigida por la fe que profesaba el P. Teilhard.



"Tercera posición sospechosa. A pesar de todo, sigue siendo actual."

Bergson absolutiza la Vida. La suya es una filosofía de apoteosis. Cimadevilla, para expresar esto mismo, dice, con mucha gracia, que "babeliza". Pero Bergson "babelizó" también en otro sentido. Babel es el símbolo de la confusión. También hay confusión—por lo que hay de ligereza—en la obra de Bergson. Para evitar la disyuntiva en que se debatía el pensamiento anterior a él, escogió una *tercera posición*, sospechosa como todas las terceras posiciones.

A pesar de todo esto, sigue siendo actual. Es actual, sobre todo, este mensaje que se desprende de las páginas de "Las dos fuentes de la religión y de la moral".

"La humanidad—dice Bergson—gime, medio aplastada bajo el peso de los progresos que ha realizado. No sabe bastante que su porvenir depende de ella. A ella antes que nada le toca ver si quiere seguir viviendo. Ella debe preguntarse, después, si sólo quiere vivir o si quiere además hacer el esfuerzo para que se realice, aun en la superficie refractaria de nuestro planeta, la función esencial del universo, que es una máquina creadora de dioses".

Es verdad esto. Porque el hombre posee un reducto inatacable, en lo más íntimo de sí mismo: en ese reducto es libre. Bien viene recordarlo ahora que tantos hombres apocalípticos sienten un placer inconsciente en presentar como absoluta, fatal e inminente una catástrofe que sólo está dentro de lo posible, por tanto evitable, si se obra a tiempo.

R. G.

---

# luestra del Futurismo en la "Biennale"

*S NUMEROS 36 Y 37 DE LA revista
Biennale di Venezia", editados conjun-
te, están dedicados al Futurismo. To-
pie en los cincuenta años que el cé-
movimiento estético y "vital" cumplió
59, la revista despliega toda suerte de
leraciones acerca de aquella revolu-
artística que se inició, exactamente, el
febrero de 1909, con el manifiesto de
netti. Por otra parte, en la actual "Bien-
, que será clausarada el 16 de octubre
te año, se exhibe una "mostra stórica"
Futurismo, perfectamente ordenada y
natizada. Todo ello obliga a tomar de
el tema como objeto de reflexión,
lo no de debate. Ello es lo que hace
Biennale di Venezia".*

*OS FUTURISTAS, COMO LOS cu-
—dice Pierre Francastel—tienen la con-
ón lúcida de ser los agentes de una
formación radical del universo, de
do con las nuevas posibilidades de
n del hombre sobre su medio. Es evi-
que, en esta medida, anticipan en un
o siglo el sentimiento común... Pre-
en que el mundo moderno no se orien-
cia una renovación de los objetos, si-
acia la creación de un nuevo sistema
tenderse el hombre con la materia".
r su parte, Carlo Bo explica que "el
rismo no representa una doctrina lite-
y en el orden de las escuelas literarias
ece como el encuentro de hombres di-
tes, unidos por un instante a una idea
ín".
sare Molinari aborda el tema de la in-
cia del Futurismo en el Teatro. Dice
que el movimiento tiene cierta importancia en lo que se refiere al desenvolvimiento de la cultura artística italiana, aunque sería erróneo pensar que los "manifiestos" lanzados por los fundadores ayudan directamente a determinar las realizaciones artísticas de mayor relieve... Los dos "manifiestos" del Futurismo concernientes al Teatro se refieren, uno. al teatro de Variétés, y otro, al teatro futurista sintético. El primero de ellos (1913) es el más importante.*

*El "manifiesto" de la cinematografía futurista—que aborda Guido Aristarco—fué lanzado por Marinetti el 16 de septiembre de 1916 y proclama la necesidad de librar al cinema de las expresiones menores "para hacer de él instrumento ideal de un nuevo arte infinitamente más vasto que todas las artes existentes". El "manifiesto"—añade Aristarco—contiene en germen todos los principios estéticos que habrían de informar en seguida el cinema francés.*

*CONTINUA LA EXPOSICION—verdaderamente exhaustiva—tocando y examinando aquellas facetas y matices del movimiento futurista dignas de ser tenidas en cuenta por el hombre de hoy. Habrá que añadir a esto la espléndida presentación de la revista, con ilustraciones inmejorables y abundantes.*

*(A modo de información, y para quien le interese el tema, advertimos que en el número 133 de INDICE, publicamos un interesante trabajo de Vintila Horia.)*

# MORATIN

## Insula, 163

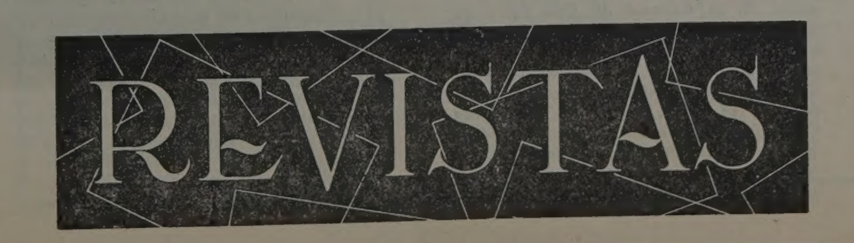
Con el de junio de 1960, Insula ha presentado uno de sus números más interesantes. Junto a trabajos filosóficos o científicos, incluye otros, literarios y polémicos.

Serrano Poncela hace una especie de vindicación del Quijote de Avellaneda, después de explicar el tradicional juicio acerca de esa obra. «Desde esta inmodificable inmanencia nos ha parecido siempre que el Quijote de Avellaneda es el resultado de una incongruente actitud blasfema, sin contacto con la realidad objetiva; producto de quien sabe qué inconfesables resentimientos personales; puro esperpento literario que hubo de poner en evidencia, desde su aparición desgraciada, la grandeza cervantina».

Julián Marías firma un segundo ensayo sobre «España y Europa en Moratín». Este español insigne estaba dominado por la «tensión existente entre la ilustración y el popularismo». Había, en él, una admiración por lo francés—en cuanto éste representaba el gusto europeo—y, al mismo tiempo, sentía una grave nostalgia de lo español y lo patrio. En la reacción del pueblo contra los «ilustrados» ve Marías el fenómeno, llamado por él radicalización inducida, usando esta palabra en el sentido que tiene en la electricidad... «Puesto que en Francia se cometen atrocidades y crímenes, todo está permitido contra los que quieren que en España se lea a Descartes y a Newton, y haya Universidades decorosas; contra los que frecuentan los sacramentos, pero piensan que la Inquisición es una vergüenza religiosa y nacional; contra los que creen que el hombre tiene derecho a vivir humanamente y a disponer de su destino».

«Una generación en marcha» es el trabajo de Ricardo Domenech. Se pregunta dónde han templado sus armas los escritores de esta supuesta generación en marcha. Nuestra generación viene del 98. Pero a ella se le imponen—según Domenech—dos deberes irrenunciables: «Una meta de urgencia: revisar y revalorar en toda su dimensión a la generación del 98 y a todo lo que ella dió lugar en el mundo de la cultura. Y otra meta inmediata: superarles, no en el sentido de ser «mejores»—eso no está en la mano de nadie—, sino en el de ir más allá de donde ellos fueron. Lo dicho se valedero para esos hipotéticos ensayistas de que hemos hablado, como también para los que abordan otros géneros literarios: novela, poesía, teatro...»

Ramón Barce estudia la música en sus relaciones con la cultura. Vienen, además, las secciones habituales de crítica, cuento, libros...



# Atomo y paz cristiana

● *INSULA, número 162*
● *LA ESTAFETA LITERARIA, 195*

«En nombre de la ética cristiana no puede predicarse la destrucción de la humanidad, el aniquilamiento mutuo y, en consecuencia, los viejos lemas y actitudes han de ser renovados por otros más persuasivos.

Y, con olvido evidente del mandato evangélico que se sitúa por encima de fronteras y razas, se empieza a construir laboriosamente una actualización del antiguo «slogan», que permitió con la conciencia tranquila la colonización de China, «el peligro amarillo.»

*Estos párrafos pertenecen al comentario de Rabanal Taylor a "La hora final", película de reciente estreno y cuyo mensaje es manifiesto: el pacifismo. Las palabras que hemos transcrito arriba se prestan a la ambigüedad. ¿La ética cristiana es pacifista a ultranza, no permite guerra de ninguna clase?*

*A estas preguntas va a responder el intelectual norteamericano, Frederik D. Wilhelmsen. Los trozos extractados pertenecen a un trabajo suyo aparecido en "La Estafeta Literaria", y titulado "El pacifismo cristiano".*

*Como hemos indicado otras veces, se trata de evitar confusiones, no de oponerse a deseos manifiestamente buenos: éstos no deben ser motivo para atribuir al Cristianismo unas ideas que no son de él .*

«Me pareció que los defensores de la doctrina tradicional de la guerra justa—doctrina a la cual yo me adhiero—planteaban el caso casi exclusivamente en el terreno filosófico, basándolo en conclusiones deductibles de las leyes naturales. En cambio, los abogados del pacifismo (dejo fuera de consideración el caso de los que defienden la rendición: la resistencia no violenta no es rendición, sino, precisamente, una forma de resistencia) parecían discutir desde bases propiamente teológicas considerando que las bienaventuzanras son una llamada inapelable a la resistencia pacífica al mal y que, sean cualesquiera las circunstancias, la aspiración cristiana al perfeccionamiento personal es incompatible con matar al prójimo. La preferencia de Gandhi por el hombre «violento» sobre el cobarde ha sido citada por pacifistas cristianos que no condenan la legítima defensa de una nación como tal; pero la consideran como una encarnación inferior de la plenitud de la vida cristiana.

»La no-violencia, al implicar que el poder del mal ha de ser vencido por una supuesta manifestación del amor cristiano, incurre en la que el doctor Eric Voegeim llamaría una «negativa fundamental a reconocer la realidad». Porque tal suposición se opone diametralmente a la experiencia de la raza humana: el mal, cuando no encuentra resistencia, se alimenta de sí mismo; el Hítler del Berlín de 1945 y los criminales que le rodeaban eran peores que cuando asumieron el poder en 1933.

»La posición pacifista sostiene que la libre voluntad del hombre ha de ser finalmente fijada—si no hoy, mañana o en algún momento del futuro—por la mera presencia del bien. Ahora bien: la historia de nuestra raza testifica, y San Pablo nos enseña, que cuando debemos hacer el bien, muy a menudo hacemos el mal. El conocimiento del bien, el supuesto efecto de la resistencia pacífica contra la tiranía, no mitiga ni elimina necesariamente esta tiranía. Hay implícita en la doctrina pacifista una doctrina del amor que no es cristiana, y que evidencia esa sutil materialización de lo espiritual que es común a las tradiciones religiosas que han crecido y fructificado fuera de las fronteras de la Cristiandad histórica.

»Esta afirmación exige ser elucidada. El Oriente, al concebir el amor en términos de una sutil «energía» que irradia del hombre bueno y somete a su dulce yugo a cuantos están expuestos a su influencia, implica que tal amor es una especie de sublime «fuerza», superior a la materia, pero que opera de un modo muy semejante a como lo hace un imán respecto al acero. Al ser expuesto a la acción del amor (manifestado en este caso en la resistencia pacífica,), el mal se marchitará, se disipará la crueldad del corazón de los hombres y la caridad conquistará el mundo.

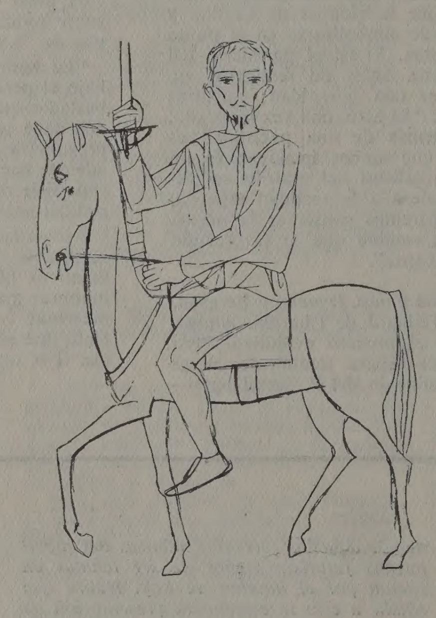
»Santo Tomás de Aquino hubiera encontrado en esta doctrina una confusión entre la causalidad eficiente y la final y toda la tradición teológica escolástica la rechaza basándose en que sólo la visión de Dios tiene el poder de fijar la voluntal del hombre.

»Santo Tomás se enfrenta francamente con el procepto de resistir al mal y alcanzar así la perfección, con tal de que sea ello un medio para poder actuar en pro de la salud espiritual de los demás. Llega hasta a condenar a aquellos que toleran pasivamente el mal causado a otros: «esto pertenece a la imperfección e incluso al vicio».

»Observemos atentamente el énfasis que se puso en el Otro. Yo me niego a resistir al mal y así alcanzo perfección, si con ello beneficio espiritualmente al Otro. Yo lucho, si al luchar protejo al Otro.

»No hay ni una palabra en todo esto que nos recuerde el énfasis que Ghandi pone en la perfección personal del hombre que resiste al mal, ni del misticismo de que los pacifistas cristianos rodean su concepto del auto-perfeccionamiento mediante la práctica de las bienaventuranzas. Para Santo Tomás «mi» perfección es poco más que un «subproducto» de mi actitud con respecto a los asuntos de mis hermanos, poco más que una consecuencia de mi preocupación por los derechos e injusticias de los demás hombres. Aquí el amor es extático, casi erótico, en el sentido que dan a este término Sombart y Dawson.

»En otro contexto, Santo Tomás dice que debo resistir violentamente el ataque injusto de un agresor «si» con ello puedo hacerle desistir de su acción y llevarle a comprender la maldad de su conducta. Dadas, pues, las circunstancias adecuadas, la resistencia violenta al mal puede ser reclamada por la misma ley del amor cristiano.



»La doctrina tomista sobre la guerra y la violencia no es en modo alguno una doctrina solamente de «ley natural»; es esto, desde luego, pero es igualmente doctrina teológica.

»La Encarnación no puede ser expresada de modo más compacto: lo temporal está tan completamente saturado de lo espiritual que el mismo acto de luchar con las armas en la mano puede ser una parte de la tremenda y misteriosa batalla entre el bien y el mal.

»La tragicidad que hunde sus raíces en lo más hondo del corazón del hombre es negada por los pacifistas cuando lanzan contra nosotros la inconcebilidad de la guerra moderna. La guerra moderna «es» impensable; admitámoslo desde el mismo principio. Pero lo que es ininteligible para el hombre puede ser inteligible para Dios. Santo Tomás nos dice que un juez que ordena la muerte de un delincuente obra rectamente; pero añade que la esposa del delincuente que pide la vida de su esposo, porque tiene hijos que mantener, obra también rectamente. El bien más universal puede entrar en conflicto con el menos universal, pero el que tiene a su cargo el bien menos universal tiene el deber de procurar por él.

»Cuando se aplica a la posibilidad de una guerra atómica, este principio nos muestra un misterio aterrador y nos revela lo que puede muy bien ser la prueba final de la raza humana. Si la voluntad de Dios fuera que una guerra atómica determinara el crepúsculo de la civilización occidental, eso sería asunto de Dios, no del Occidente. Lo que Dios quiere del Occidente es que éste cumpla con su deber, suceda lo que suceda. Ciertamente sería insensato que el Occidente buscara un conflicto armado con la Unión Soviética que le acarrearía tal destino; pero si se viera forzado a entrar en la guerra en defensa de la justicia, la tradición dice claramente que el Occidente, en toda conciencia, tendría que cargar con este deber.

»La Cristiandad occidental nos ha enseñado a todos que la resurrección de la muerte es el sentido mismo de la fe, que la muerte espiritual es una muerte más definitiva para el espíritu humano que la honrosa derrota, aunque esta derrota destruya el mundo. El mismo Cosmos y su destrucción en un terrible «Gotterdammerung» no sería un precio demasiado alto para pagar la respuesta del hombre a este supremo desafío. Y estemos seguros de una cosa, porque también esto nos lo enseña nuestra herencia cristiana: cuando el mundo se quede inmóvil y silencioso, vacío de la voz del hombre, habrá llegado el Apocalipsis. La noche habrá pasado y el hombre habrá entrado en posesión de su herencia.»

## DESDE VENEZUELA

*La Revista* Shell *dedica su número 34 (marzo 1960) a la emancipación venezolana e inserta, además, un estudio sobre la obra de Rómulo Gallegos, otro sobre el pintor Petrowski y un reportaje sobre el Circo.*

*Pedro Briceño—que firma el trabajo sobre Petrowski—es un escultor venezolano que, después de estudiar en las Escuelas de Arte de Caracas y extranjeras, realizó varias exposiciones en el país y en el exterior. Dice Briceño de Petrowski que éste «sostiene frente a la creación plástica una conducta de sincera, sapiente y humana humildad. En él todo es de una religiosidad casi franciscana» y que «ha logrado transcribir una inquietud metafísica o una forma de miedo existencial».*

*Kurt Wais, autor del estudio sobre la obra novelística de R. Gallegos, es alemán. Doctorado en 1930, rige ahora la cátedra de Filología románica de Tübingen—creada para él—.*

*«Los pueblos del joven continente americano—escribe Kurt Wais—sienten con mayor intensidad aún que en la vieja Europa la necesidad de una autointerpretación mediante una epopeya nacional». Mientras en el Sur de los Estados Unidos y en la América Central hispánica, la literatura gira en torno al choque de las razas, en la América del Sur se trata, más bien, de «la contienda del hombre con las fuerzas de la naturaleza».*

*El anhelo del pueblo por esa autointerpertación nacional es la causa —además del talento visionario de Gallegos y su «versatilidad literaria»—del éxito de sus novelas. El profesor alemán dedica su estudio exclusivamente a «Doña Bárbara»: «Quizá lo más sublime que los lectores venezolanos podrían sacar de este libro de un poeta es que no repeliesen las sordas fuerzas primitivas sino más bien que pisaran la sede de «El miedo» sin miedo, para que, como sucede en la novela, pierda el nombre de susto y, de esta manera, la reconciliación sustituya a la vieja discordia.»*

## ¿UNIDAD CULTURAL?

**Razón y Fe.—Núms. 750-751.**

Además de los trabajos de E. Guerrero—"La opinión pública en la Iglesia"—, M. de Hornedo—"La novela y Zunzunegui"—, Staehlin—"El cine en Cannes"—y otros sobre economía, diplomacia y poesía, este número inserta un ensayo—que será continuado—del P. J. M. Alejandro, titulado "¿Unidad cultural de Occidente?" Lo encontramos lleno de sugerencias. Trata de "precisar el concepto de Cristianismo como razón formal de Occidente".

"Si el cristianismo es un *acontecimiento divino,* no puede sin degradarse identificarse con un ideal de civilización que mira siempre al hombre como realidad presente y temporal. Esta identidad reduciría al Cristianismo en el mejor de los casos al papel de una filantropía. Tengamos presente que lo que hemos de oponer al marxismo como forma concreta de civilización de Occidente, no es exactamente una *civilización cristiana,* sino un *cristianismo total,* cuya superioridad está no en el orden de la civilización, sino en un orden superior que la civilización no puede alcanzar. El Cristianismo va más allá que la civilización; también es más importante para el hombre, integralmente considerado.

La dimensión *cultural o temporal* del Cristianismo, puede ser un peligro: el peligro de encenagarse en ella y orientarse preferentemente hacia la economía, la sociología y la política... Por eso se ha dicho que el verdadero peligro no es la persecución sino la *mundanización*..."

# EPOCA...

(Viene de la pág. última.)

antes lanzados a una operación de o que se realiza siempre, en el ontra uno mismo. Unos y otros, eguidos y los perseguidores, los y los analfabetos recibían, al tiem- ctura que se pasa siempre, la letra o que responde, inevitablemente, a orígenes que nadie puede negar nocer: al abandono, a la falta de de equidad.

na vez conseguida la Independen- os ve usted. Metidos hasta dentro paratismo del Estado de Katanga. lo niego.
?
de luego, porque Katanga ha sido los más grandes y saneados nego- los últimos cien años. Allí, en esa tá la *Union Miniere du Haut Ka-* ue domina, ella sola, riquezas mi- incalculables que constituyen, por te, el 90 por 100 de la renta nacio- Congo.
cesión e integración de Katanga gica o con la colonia inglesa de hubiera sido un golpe demasiado o que hubiera llamado la atención do entero. Se ha planteado sólo el a de esa inmensa riqueza y se ha l problema en pie y como diciendo: ven ustedes, se necesita protección". erto que la Independencia ha ve- masiado pronto, pero no antes de Ha venido porque el equilibrio del atómico hace posible, en el día que las naciones proletarias pue- ar, angustiosamente, sus dudas, sus ias y sus enormes y dolorosas va- es. De no ser así, se hubiera liqui- problema en y bajo el nombre de ndes principios.

equilibrio del terror atómico—que manos de las represalias, séase en en La Habana—influye torrencial- en este cambio enorme del tiempo, puede dotar de *elites* a los pueblos noche a la mañana. Por ello la In- encia produce ese inmenso sobresal- a conciencia radicalizado en un solo to: "ahí están hermanos nuestros con os problemas a los que rondan mi corazón, mi misma frontera." ¿Cuá- tener que instalar la convivencia so- justicia; la paz sobre la comunidad; nandad sobre fundamentos políticos nplios.

independencia como la libertad no galos ni "donaciones" de la Funda- Ford, que pueden ser objeto de un dominical en las escuelas.
equilibrio atómico ha hecho posible alcancen ambas, para algunos paí- el curso de unos meses después de de *pas de elites, pas de ennuis*. El ma inmediato, el superior a todos los pasa a ser, pues, un problema de ncia, a saber: tener la valentía de re- los grandes tópicos del inmovilismo: stán preparados y pueden hacerse co- tas."
ulta, obvio es decirlo, tan estremece- omo la hipocresía de la Unión Minera tanga defendiendo, hasta el separatis- us bastiones de uranio, radio y co- congolés. Ante esta situación se adi- la imagen del futuro. Un futuro en el l destino de la humanidad se ve más rio y donde ni aun otra guerra po- alterar el sentimiento de culpabilidad implicación que va ganando, como un o, al hombre honesto de nuestros días. ganas de gritar: "Escucha, hombre o..."
decir, escucha, oye, mira la nueva de la historia. Comencemos, por tan- bautizarla. Quitemos viejas palabras circulación. Hagamos otras nuevas, rma que también se pueda decir: "Es- , hombre negro. Tenemos que entrar s en el porvenir!"

Los niños comen su tomate y la ma- prepara una nueva ensalada con atún. ar llega de lejos, sin pausa, arrastran- oda la espuma del camino. Pero la a es la orilla y quien quiera estar *en* a tendrá que poner a flote, cada día, ue el Levante desbarate en la noche. Al y al cabo la noche—la fuerza— no dice pre la última palabra, sino el hombre

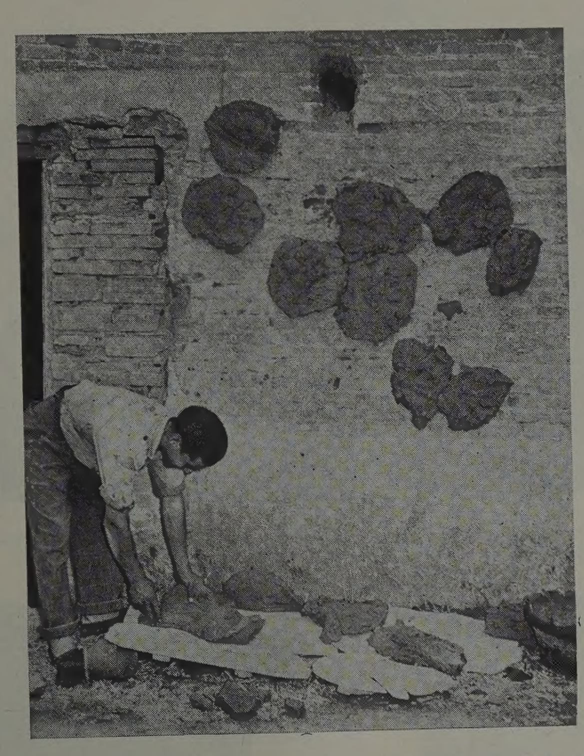
E. R. G.

# Un hijo del agua y el fuego

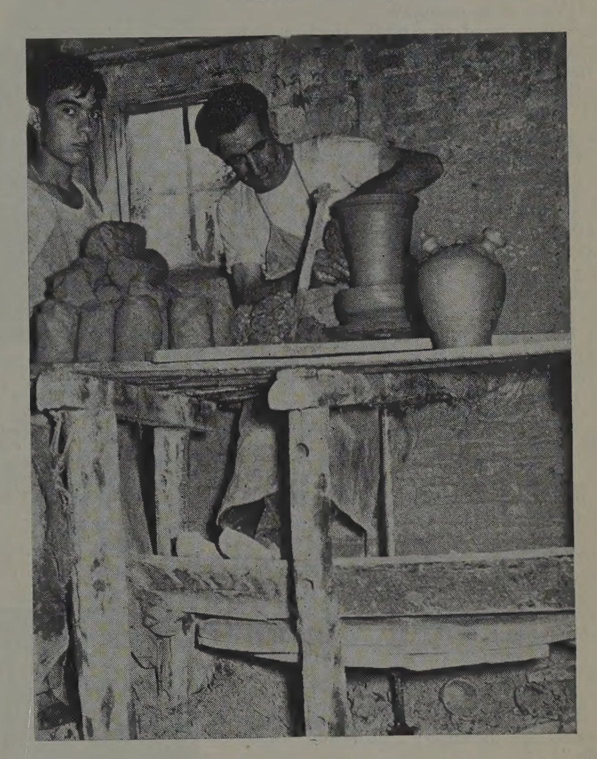
*El modesto botijo es producto de la mitad centro sur de España; adminículo de la meseta, de tierra adentro. ¡Dios nos libre de negárselo a otras latitudes! Sería injusto; falso. Pero si en ellas se da, no lo hace en funcion calificadora como, por ejemplo, en la Mancha o Extremadura. Hay botijos, y muy bellos. En tierras de Levante, ornados con inimitable gracia mediterránea: feliz conjunción de las más expresivas formas del arte griego y la imaginación de los íberos decoradores de rocas. Su panzuda y quieta figura plantea problemas de estética a los alfareros del norte de España: el barro guarda allí, avaro, la humedad ambiente. En el reino de León, rico en excelentes materias cerámicas, aparece también como artículo estimado de los trabajadores de alfar. En justicia, la conclusión debía ser que el botijo es pieza autóctona en todas y cada una de las distintas regiones que componen la terrosa y seca Iberia.*

*Pero "si en todas partes cuecen... botijos", en ninguna lo hacen con tanta pasión como en esas tierras centrales, en que el agua, por esconderse, se cela y oculta en hondas corrientes subterráneas y se deja apenas presentir en la frescura del barro decantado. En estas tierras de sequía y estiaje, donde el agua casi no corre y hay que conservarla con cautelosa medida, es donde el botijo tiene bien ganada carta de naturaleza... Parameras y llanadas de Toledo y Cuenca, tierras paniegas de Madrid, Albacete y Cáceres, cotos de vides y olivo de Ciudad Real y Jaén... Los botijos de más fama y nombradía, aquellos que guardan el preciado líquido con más fruición, proceden de estas provincias. En ellas, el alfar es industria prestigiosa. Buen número de sus artesanos pertenecen a ese gremio. Aquí el botijo es producto "indígena".*

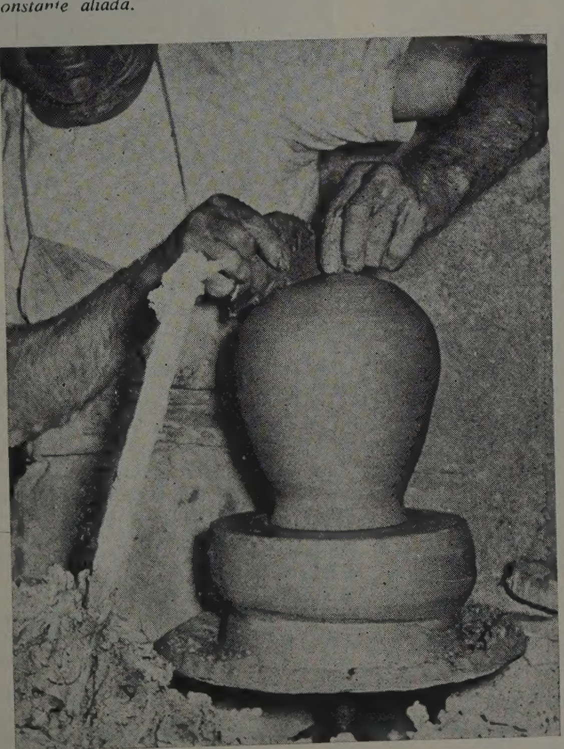
*Ramón Cid Tesouro*



*Embalsado, el barro va decatándose, filtrando impurezas hasta convertirse en materia suave, fina y reptante: en formas definidas. La vieja alfarería china, que produjo las maravillas azuladas de la cerámica Ming, tuvo el secreto de su éxito en la decantación. Los coletudos artífices usaban, a lo que cuenta la crónica, el barro embalsado desde la lejana mocedad de sus abuelos. En tantos años de reposar, la materia prima poseía una fluidez compacta que permitía elaborarla hasta la transparencia. El secreto alfarero radica principalmente en la decantación, en el reposo del barro, en su simbiosis o convivencia con el agua, la que, por lo que hace al botijo, va a ser siempre su constante aliada.*



*El esquemático alfar es el artilugio más antiguo, la máquina industrial más primitiva, contemporáneo del hacha sílex, o quizá del simple garrote, con el que los primeros hombres dejaron constancia de su incipiente poderío... La estructura del alfar es sencilla. Pero en su misma sencillez descansa el mágico mundo de las formas. El barro, dócil al giro y a la presión, se presta a transformarse, a irse convirtiendo en algo útil para la apetencia física o espiritual de los hombres. De la misma esencia de la tierra sale (magia de la mano) el sencillo y útil botijo.*



*Toda la teoría geométrica se expresa aquí. Los círculos concéntricos que el giro crea van desplazando la masa. La mano del artífice señala límites a la inerte y danzante materia. De la rueda sale en busca del aire y la perspectiva, el teorema de la arcilla en movimiento. La materia informe, minada por el agua, se pliega a la insinuación de la mano, que la va convenciendo. El trabajo alfarero es mero "convencer"; apenas velar porque lo orgiástico guarde el ritmo adecuado y se ajuste a las reglas que la necesidad impone...*
*Cuando lo informe se halla definido y el movimiento y hervor dionisiacos se conviertan en medida y número, esto es, en especie apolínea, tendremos nada menos que la realidad del botijo (¡Hay agua fresca!).*



*Después del agua, el fuego, el viejo Sol, padre y fuente de vida, tienen mucho que hacer en la creación del botijo. Sin él, el limo, borracho de agua, no podría tenerse en pie; seguiría siendo materia maleable y viscosa: incapaz de alzarse en formas... Al influjo de las caricias solares, el barro va fraguando, abriendo y cerrando poros, absorbiendo, el hálito de vida que le permite vencer su blandura y ductibilidad. Lo que comenzó en el agua, y en la conjunción del calor y la humedad, adquiere su ser definitivo en el fuego. Los viejos conceptos eleáticos reiteran en el diario quehacer del alfar su vigencia.*

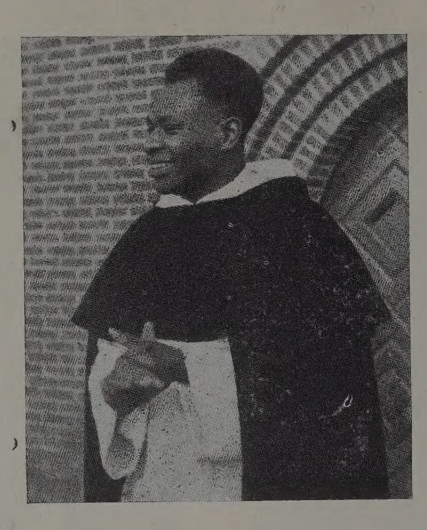
# LA EPOCA QUE MUERE HO

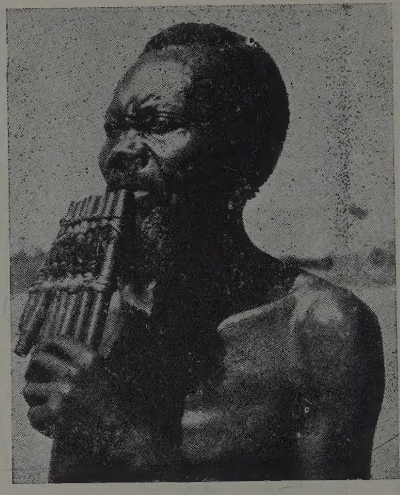
*Por Enrique Ruiz García*

*LA tormenta de Africa se veía venir hace tiempo. Unos hablaban de «la rebelión de los pueblos de color», otros de «la decadencia de la raza blanca», pero a poco, todos coincidían en que un día el gigante africano iba a ponerse en pie.*

*De lo que no se ha hablado bastante es de que no hay sólo un Africa salvaje y deseosa de tomar venganza contra los europeos, sino de que la lucha real que se viene allí desarrollando es la del conflicto entre la aparición de un mundo nuevo gracias al esfuerzo civilizador de la Iglesia Católica—realizado con tenacidad, incluso heroica, de cris tianos primitivos—, y el mantenimiento de un Africa «mi sionada» al revés por personas y grupos a los que sól guían el utilitarismo y la «posesión».*

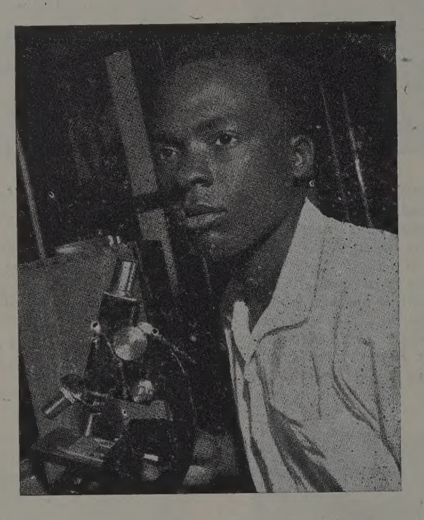
*Como en otras partes, en Africa se libra una batall entre la salvación por la verdad cristiana y la «salvación —al menos liberación—por el rencor y la violencia. Es po sible que hoy, vistos los resultados—el espectáculo de u Africa en pie y enconada—muchos culpables piensen e dedicar atención y ayuda a los misioneros que antes des decían o desdeñaban.*

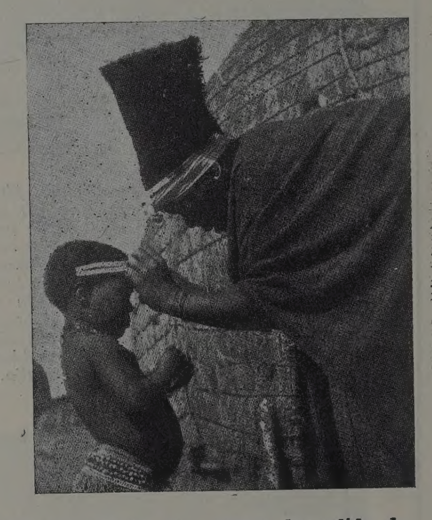




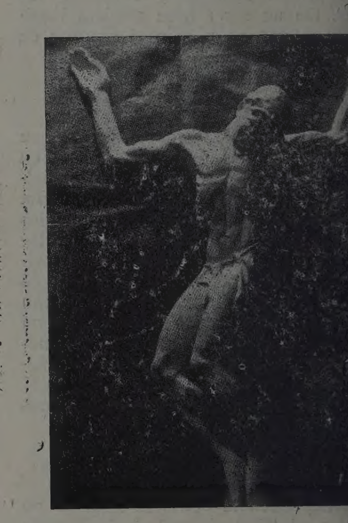
*Junto al Africa riente y sana, encarnada en un sacerdote, la otra Africa, amenazante, hecha a los usos de tribus salvajes.*

*El «diálogo» con los africanos fu de los religiosos. Elevaron a los hasta la dignidad de sacerdo*





*Un joven estudiante de ciencias. Y enfrente, una madre que apenas ha salido de la desnudez primitiva, adorna a su hijo, aún desnudo.*



*La imagen de Cristo tallada por africanas. Ya es cardenal un aquellas tierras. La fe se abre*

Estoy pasando las vacaciones en el Mediterráneo. La playa es de arena negra, estremecida por el sol, cercana e inmediata a la caña de azúcar y a los tomates redondos y rojos. A nuestro lado se sientan unos niños a comer. Llevan en la mano sus tomates y una pizca de sal que brilla entre los dedos.

—¿Vais a la escuela?

Se ríen con su risa sabia, ritual y llena. Abren los ojos y nos miran como en día de fiesta.

—Este fué una vez y se escapó.

El niño es rubio. Tiene una mata de pelo poderosa y una cara de viejo.

—Es que había muchas niñas.

—¿Y tú?

—Yo sí, pero ahora no.

—¿Por qué?

—Porque la escuela se la llevó el Levante.

—¿A qué llamas el Levante?

—A una marea.

Son niños de raza y de temple. Son también la señal de que algo no funciona, de que no es posible estar de vacaciones, ahí, en medio de la playa, sabiendo que algo gira en el vacío, esperando.



En el toldo de al lado, a la derecha, está una familia belga. Hablamos de algo que es inevitable: el Congo. La pareja es de mediana edad. Jóvenes, pero de la otra generación. Ella tiene los ojos claros, como gotas de agua, como agujeros en el cielo, como agua de Mallorca: toda claridad.

—Está bien que quieran la Independencia, pero, ¿por qué matar? ¡Son unos salvajes!

—¿Quién?

Los ojos de Mallorca se encienden en cólera como diciendo: "otro que no entiende."

—¿Quién va a ser? Los negros.

Y es justamente en ese momento cuando se relacionan las cosas, cuando el tomate del niño rubio y la escuela que se llevó el Levante cobran, con los sucesos del Congo, todo su valor real. Pero antes de poder decir una sola palabra—una sola—oigo ya del marido de la señora belga la culminación dogmática de todos los dircursos:

—Es que no están preparados.

—¿Quién no está preparado? ¿Estos niños o aquellos negros?

Es hora de hablar claro, de gritar de una vez que no se ha querido prepararlos nunca y que existía un slogan funcionario que gobernaba, como un ojo electrónico, la moral de los negociantes.

—¿Cuál es?

—*Pas de elités, pas de ennuis.*

No haciendo "minorías" no se tendrán problemas. ¿No era ese el secreto fundamental de toda la cuestión?

Parece que asistimos, como si no fuéramos nosotros mismos, al fin de una época, a la muerte redonda y completa de una edad que fué nuestro asiento: el colonialismo.

Porque esa misma receta existía y existe también en el interior de nuestras sociedades y con el mismo escenario: lo bueno para unos pocos y lo malo, repartido, para todos: incluído el Levante, incluso la impreparación de los negros del Congo.

¿Por qué habían de estar preparados? Nada se hizo para que ocurriera así. Allí, o más abajo, o más al sur, o más al Norte, eran sólo mano de obra barata. Y si no, valgan estos datos, *estos hechos* y estos testimonios: 30.000 empleados belgas ganaban en el Congo más que un millón de trabajadores africanos.

Jean Benoit, que ha estado allí y ha establecido el *dossier*, no ha dudado en afirmar que en las escalas superiores de la burocracia y de la administración, sólo existían *tres africanos* contra o frente a *cuatro mil seiscientos* europeos.

La mujer belga me miraba atónita, y asombrado, con su cabeza flamenca, calva y grande, su marido .

—No parece usted un hombre blanco.

Recordaba, de pronto, en medio del tremendo y majestuoso sol del viejo y clásico Mediterráneo, las dramáticas palabras del libro de Richard Wright, el escritor negro norteamericano: "Escucha, hombre blanco."

—¿Es que por ser "hombre blanco" tengo algo que ver con los negocios de la Unión minera de Katanga cuyos dividendos a lo largo de las últimas décadas son los de un Imperio? Con la décima parte de ellos se hubiera podido educar a millones de hombres...



Es muy cómodo apelar al hombre blanco— a mí y a tí y a estos niños que esperan justicia, es decir, una mano que les "oblige" a la escuela, a la vida y a la comunidad—cuando los intereses de las grandes compañías hacen agua.

—Pero no me negará usted que están mal preparados y que hasta la misma policía ha sido la primera en amotinarse.

Es verdad: 25.000 hombres componían, que yo sepa, la policía del Congo, p oficiales eran un millar de europe esa masa orgánica sólo 30 african bían conseguido un grado milita galones más altos eran los de un s mayor. De semejante siembra ¿qué s esperar? Acaso el odio o lo que es traspasar el complejo de explotac manos del blanco a manos del negro diente, en el fondo, a la única ense la discriminación.

Se dice, cierto, que la Independen venido demasiado pronto, pero ¿ este "pronto" y qué es el "más t ¿Es que iba a crearse un mañana? tas dominaciones coloniales hubieran doscientos años más apenas es pensal las grandes organizaciones capitalist bieran realizado incorporaciones m plias porque, en su esencia y funda iba contra sus intereses: contra e llamamos beneficio, libertad económ bre concurrencia.

Los dividendos de las grandes en mineras alcanzan, en el Congo cad una evasión de divisas que se ci acuerdo con los datos franceses—en veinte mil millones de francos lige

La ceniza del incendio, de la m de las violencias no son sólo el re de una desgraciada impreparación, consecuencia de una manera y de u ma de comportamiento del capital. H gado, al tiempo—y con la misma da—los blancos que huyeron con milias por la selva y, no se olvide, l

*(Pasa a la pág. a*

**PRECIOS DE SUSCRIPCION:**

| | | |
|---|---|---|
| **España** ... ... ... ... ... ... ... ... | **(un año)** | **210 pesetas** |
| **Iberoamérica** ... ... ... ... ... ... ... | **(un año)** | **7,— dólares** |
| **Estados Unidos** ... ... ... ... ... ... | **(un año)** | **8,— dólares** |
| **Europa** ... ... ... ... ... ... ... ... | **(un año)** | **6,— dólares** |

**MADRID: Francisco Silvela, 55 • Apartado 6076**

**indice**
de artes y letras